17551.
*
1982

LIMBA ȘI LITERATURA

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

0 IUL. 2005

LIMBĂ ŞI LITERATURĂ

Culegere de articole şi studii pentru profesorii din învăţămîntul de toate gradele, pentru învăţători şi studenţii filologi.

— în anii 1955—1970 au apărut douăzeci şi şapte de volume (indice în vol. XXIV, 1970);

— în anii 1972—1974 — douăsprezece volume (indice în vol. IV, 1974);

— în anii 1975—1977 — şase volume (indice în vol. II, 1977);

— în anii 1978—1980 — douăsprezece volume (indice în vol. IV, 1980).

Incepînd cu anul 1978, culegerea **Limbă şi literatură** apare în patru volume, cu un conţinut îmbunătăţit, în cadrul rubricilor: **Limbă şi stil, Limba română de azi, Cultivarea limbii, Mica enciclopedie a limbii române, Teorie, critică, istorie literară, Analize de text, Limba şi literatura română peste hotare, Texte şi documente, Folclor, Didactica modernă, Perfecţionare, doctorate, grade didactice, Din istoria învăţămîntului limbii şi literaturii române, Recenzii, Note**, urmărindu-se în special perfecţionarea învăţămîntului, integrarea acestuia cu cercetarea şi producţia, dezbaterea unor probleme teoretice şi practice ale predării şi învăţării limbii române, culegerea şi valorificarea datelor de istorie literară din diferite colţuri ale ţării.

Cronica activităţii Consiliului de conducere al S.S.F., a comitetelor filialelor şi subfilialelor S.S.F. apare, începînd cu anul 1976, în **Buletinul S.S.F.**

7551.

-- DEC. 2014

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Limbă și literatură

IAN 2022

BIBLIOTECA „ASTRA"

BUCUREȘTI — 1982

32240

Limbă și literatură apare sub egida Societății de științe filologice din R. S. România, cu sprijinul unui comitet alcătuit din V. ARVINTE (Iași), ION DODU BĂLAN, ȘERBAN CIOCULESCU, CONSTANTIN CIOPRAGA (Iași), ION COTEANU, CORNEL CÎRSTOIU (Tg.-Jiu), I. CRĂCIUN (Piatra-Neamț), LIVIA DASCĂL (Brașov), AL. GRAUR, D. PĂCURARIU, T. PETRIDE (Brăila), GH. POP (Baia Mare), IOAN RAȚIU (Tg.-Mureș), I. RIZESCU, GAVRIL SCRIDON (Cluj-Napoca), ROMULUS TODORAN (Cluj-Napoca), G. I. TOHĂNEANU (Timișoara)

Această culegere de articole și studii apare sub îngrijirea următorului colectiv: MIRCEA ANGHELESCU, MIOARA AVRAM, GH. BULGĂR, **B. CAZACU, redactor responsabil,** I. C. CHIȚIMIA, CLARA GEORGETA CHIOSA, PAUL CORNEA, **MIRCEA FRÎNCULESCU, redactor,** MIRCEA HANDOCA, I. HANGIU, LILIANA IONESCU-RUXĂNDOIU, ȘTEFAN MUNTEANU, AL. NICULESCU, ADRIANA NICULIU, A. GH. OLTEANU, N. SARAMANDU, D. SĂVULESCU, GRAZIELLA ȘTEFAN

Limbă și literatură

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Vol. I, 1982

Limbă și stil

ȘTEFAN MUNTEANU — Motivul „marii treceri" în lirica lui Lucian Blaga (cu referire la poezia *Greeruşa)* 5
G. I. TOHĂNEANU — Glose eminesciene (II) 13
ION DIACONESCU — Observații pe marginea corespondenței dintre părțile de propoziție și propozițiile subordonate 25

Limba română de azi

MARINA CIOLAC — Aspecte ale exprimării orale și scrise la elevi 37

Discuții

STELIAN DUMISTRĂCEL — Tentația și rigorile criticii 46

Teorie, critică, istorie literară

ȘT. CAZIMIR — Critica literară postpașoptistă 51
N. RAȚĂ-DUMITRIU — Din ideologia literară a lui Al. I. Odobescu 57
I. C. CHIȚIMIA — Octavian Goga, poet nu numai al „pătimirii noastre" 63
MONICA SPIRIDON — Creație și model la Sadoveanu: *Baltagul* și *Miorița* 70

Analize de text

AL. SĂNDULESCU — Calistrat Hogaș: *Pe drumuri de munte* . . 79

Folclor

GRETCHEN BUEHLER — Aspecte ale folclorului literar românesc din America de Nord (II) 89

Texte și documente

ANDREI NESTORESCU — Teatru românesc inedit: *Paraponisitul pus în slujbă* de Matei Millo 102
MARIUS POP și ECATERINA HANGANU — Eugen Lovinescu, profesor la Ploiești 109

Didactica modernă

I. COTEANU — Aspecte ale abordării textului literar în școală . . 112
NINA PREDA — Aspecte ale predării textului *Un om năcăjit* de Mihail Sadoveanu 123

Cronică

AL. PIRU — La centenarul lui E. Lovinescu 130
VICTOR IANCU — Profesorul Gheorghe Pop la 60 de ani . . . 134

Recenzii

DOINA DAVID, *Limbă și cultură. Româna literară între 1890 și 1920. Cu privire specială la Transilvania și Banat* (Gh. Bulgăr) ; CONSTANTIN CRUCERU, *Dialogul în proza artistică actuală. Elemente și procedee ale stilului oral* (G. I. Tohăneanu) ; *Sinteze de limba română*. Ediția a II-a, revăzută și mult îmbunătățită ; coordonator și autor principal : THEODOR HRISTEA. Autori : MIOARA AVRAM, GRIGORE BRÂNCUȘ, GHEORGHE BULGĂR, GEORGETA CIOMPEC, ION DIACONESCU, THEODOR HRISTEA, RODICA BOGZA-IRIMIE și FLORA ȘUTEU (Cristina Călărașu) ; RENZO TITONE (ed), *Avamposti della psicolinguistica applicata (Avanposturile psiholingvisticii aplicate)* (Alexandru Crișan) ; GÉRARD GENETTE, *Introduction à l'architexte* (Mihaela Mancaș) ; IACOB NEGRUZZI, *Scrieri, I*. Text ales și stabilit, note, glosar de ANDREI NESTORESCU și NICOLAE MECU. Prefață de NICOLAE MECU (Ion Rotaru) ; EMIL MANU, *Ion Minulescu și conștiința simbolismului românesc* (D. Micu). 136

Motivul „marii treceri" în lirica lui Lucian Blaga

(Cu referire la poezia *Greeruşa*)

ȘTEFAN MUNTEANU
Universitatea din Timișoara

Motivul vieții ca destin pămîntean, supus legii implacabile a trecerii noastre prin lume sub imperiul timpului, a format de multă vreme obiect de meditație lirică. Fără a urmări drumul străbătut de „toposul" în discuție de-a lungul istoriei literaturii române, vom aminti doar trei momente distincte ale evoluției lui.

Pentru Eminescu, existența este aparență și iluzie, idee exprimată deseori în forme orchestrate prin repetarea unor elemente înlanțuite ale versului [1] : „Cînd prin această lume să trecem ne e scris / Ca visul unei umbre și umbra unui vis" *(Despărțire)*.

Pentru Arghezi, sentimentul vieții refulate, negate înseamnă condensarea și intensificarea trăirii ei prin interiorizare : „Netrăita viață s-a sfiit / Și-am trăit-o moartă însutit" [2] *(Deșertăciune)*.

La Bacovia, ideea de trecere se anulează și se absoarbe în starea de inerție, de stagnare semiconștientă sub puterea anihilatoare a timpului : „Mă prăfuise timpul dormind peste hîrtii" *(Umbra)*.

În poezia lui Lucian Blaga, motivul amintit este subsumat nu ideii de curgere ireversibilă, însoțită de regretul neputinței de a pune stavilă, pentru o clipă, drumului spre sfîrșit, ca în poezia romantică, ci unei gîndiri artistice izvorînd din sensibilitatea metafizică a poetului, aplecat spre întrebările puse lumii din unghiul unei atitudini diferite. Înscrierea în timp ca ipostază a vieții dobîndește aureola unei meditații sui-generis în lirica reflexivă a poetului. Poezia pe care o transcriem aparține acestei arii a creației sale :

I (a) Greu e totul, timpul, pasul.
Grea-i purcederea, popasul.
Grele-s pulberea și duhul,
greu pe umeri chiar văzduhul.

---

[1] Vezi Paula Diaconescu, *Repetiția, procedeu artistic în poezia lui Eminescu*, în *Limbă și literatură*, 1957, vol. III, p. 27—48.

[2] Am reprodus varianta mai veche din manuscrisul poeziei, trimis de poet soților Gherghinescu Vania, în care figurează cuvîntul *moartă*, inexistent în varianta tipărită în volumul *Frunze* (1961), inclusiv în ediția recentă (1980), ceea ce știrbește din semnificația versului (vezi Șerban Cioculescu, *Ediția completă a poeziilor lui Tudor Arghezi*, în *România literară*, XIII, nr. 40, 2 oct. 1980, p. 7).

(b) Greul cel mai greu, mai mare
fi-va capătul de cale.

II Să mă-mpace cu sfîrşitul
cîntă-n vatră greeruşa :
Mai uşoară ca viaţa
e cenuşa, e cenuşa [3].

I. Cum lesne se poate observa, poezia este alcătuită dintr-un şir de enunţuri constituite într-o metaforă a condiţiei existenţiale a omului, adică a „marii treceri", cum a numit Blaga drumul vieţii noastre pămîntene prin lume şi timp [4]. Expresia artistică a gîndirii poetice ia o formă organizată şi complexă ce poate fi urmărită şi descrisă prin luarea în considerare a nivelurilor la care ea se realizează, întrucît din înlănţuirea sistematică şi colaborarea acestora se degajează funcţia poetică a textului. Vom împărţi pentru moment poezia, din raţiuni metodologice, în două unităţi compoziţionale, prima cuprinzînd versurile 1—6 şi a doua versurile finale, 7—10. Ele corespund unei diferenţieri în ordinea gîndirii poetice, cu consecinţe şi în planul mijloacelor de expresie. În interpretarea ce urmează, accentul va cădea pe prima parte, mai întinsă, care reprezintă obiectul propriu-zis al meditaţiei lirice a poetului, faţă de partea a doua, avînd caracterul unei „concluzii". Vom stabili următoarele niveluri ale analizei :

1. Nivelul lexico-semantic. a. Ca apartenenţă, toate cuvintele sînt de factură populară, unele cu iz arhaic *(purcederea, duhul, văzduhul)*. Termenii aparţin în proporţie egală, pe de o parte, unei sfere generale şi conceptuale : *totul, timpul* (în accepţia de categorie filozofică), *purcederea, popasul, duhul,* şi, pe de altă parte, sferei obiectelor şi actelor „concrete" : *pulberea, pasul, văzduhul, umerii, capătul de cale* (concretizare a unei abstracţii : *sfîrşitul*). Proporţia dintre cele două categorii ale lexicului, esenţializat prin ponderea deţinută de substantive, pune în evidenţă conceptul de existenţă, trăită dramatic ca fapt de conştiinţă, asociată şi confruntată cu ideea străbaterii drumului vieţii pînă în pragul lui.

Cuvintele sînt selectate dintr-o arie limitată a vocabularului, caracterizat însă prin distribuţia lui concentrată, ca frecvenţă şi rang, în prima jumătate a listei întocmite de Mircea Borcilă [5]. Ele fac parte din lexicul dominant al poeziei lui Blaga, încărcat „cu sarcini mitice", răspunzînd orientării metafizice a liricii sale. Dintre acestea figurează în poezia de faţă, ca termeni proprii sau metaforici, integrabili însă în aceeaşi viziune : *a fi, pulbere* („pămînt"), *văzduh* („cer"), *cale* („drum"),

[3] Lucian Blaga, *Opere*, vol. II, *Poezii*. Cuvînt înainte de Şerban Cioculescu. Ediţie îngrijită de Dorli Blaga, Bucureşti, Editura Minerva, 1974, p. 257.

[4] O substanţială analiză a motivului în discuţie, raportat la întreaga creaţie poetică a lui Blaga privită din unghiul exegezei literare, la George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Bucureşti, Editura Minerva, 1976, p. 284—306.

[5] Mircea Borcilă, *Despre lexicul poeziei lui Lucian Blaga*, în *Studii de limbă literară şi filologie*, vol. II, Bucureşti, Editura Academiei, 1972, p. 114—115.

adverbul comparativ *mai,* adjectivul *mare* și verbul *a cînta* din ultima secțiune a poeziei.

Poezia nu se naște din evocarea ca atare a unor realități materiale sau spirituale, desemnate prin cuvinte, ci din atmosfera pe care o generează și o promovează evocarea lor. Nu prezența obiectelor este elementul esențial, ci sentimentul prezenței lor, care furnizează suportul estetic necesar pentru ca evocarea să devină poezie [6].

b. Cele șase versuri inițiale formează o imagine structurată a elementelor comunicării poetice, care își capătă valoare prin relațiile semantice ce se stabilesc între ele. Astfel, primul enunț, formulat printr-o „propoziție simplă" : *greu e totul,* exprimă, într-o manieră foarte generală, ideea de „dificultate", de „povară", raportată la aceea de „totalitate", de ansamblu al lucrurilor, privite ca obstacole în calea existenței omenești, idee ce se va detalia apoi grație relațiilor de tip sinecdotic, dobîndind semnificații particulare prin jocul raporturilor opozitive. Din această perspectivă, *timpul,* ca dimensiune universală, se opune *pasului,* ca expresie a fracțiunii de timp, a duratei și a fragmentării lui subiective, trăite. *Purcederea* este actul străbaterii, al mișcării, față de *popas,* moment al stagnării, al imobilității. *Pulberea* semnifică componenta ființei noastre telurice, față de *duh,* ca latură a ființei spirituale. *Umerii* sînt expresia limitelor puterii omenești finite, ca ființe, în antiteză cu *văzduhul,* adică cu ilimitatul, cu cosmicul. Imaginile se înlănțuie nu într-o succesiune lineară, ci în una contrastantă, care generează „figuri", receptate ca efecte stilistice [7].

În comparație cu raporturile interne de opoziție și diferență, prin care se relevă sensurile fiecărui lexem al enunțurilor din cele patru versuri de pînă acum, ultimele două versuri din această primă secțiune realizează, la rîndul lor, o nouă opoziție în raport cu contextul anterior : expresia ultimă a „greului", a poverii existențiale — sfîrșitul — devine treapta supremă a tuturor celorlalte, pe care, incluzîndu-le, le neagă : *Greul cel mai greu, mai mare / fi-va capătul de cale.* Formelor de pozitiv din versurile anterioare li se opune și pe plan morfologic superlativul. Distanța semnificantă crește în felul acesta între cele două contexte, cu atît mai mult cu cît superlativul este construit prin reluarea termenului comparat : *greul cel mai greu,* și intensificat prin adăugarea altei însușiri : *mai mare.*

Cuvintele au fost scoase, de data aceasta, din condiția întrebuințării lor zilnice, a funcției lor referențiale, fiind „deviate" de la uzul curent și înălțate pe un plan simbolic. Opoziția se stabilește acum între semantica stratului lingvistic și uzual al comunicării și cel stilistic, simbolic, al textului poetic : cuvintele se învestesc cu funcție poetică *relativă,* în sensul că noul lor statut se naște din raporturile contractate cu nivelul expresiei comune, pe care îl depășesc, fără a-l anula în întregime (alt-

[6] Mikel Dufrenne, *Poeticul.* Cuvînt înainte și traducere de Mihai Pascadi, București, Editura Univers, 1971, p. 55.

[7] Cf. M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale,* Paris, Flammarion, 1971, p. 65.

minteri relaţia dătătoare de sens nu ar fi posibilă), contrazicîndu-l şi negîndu-l. Negarea nu presupune însă „reducerea la zero" a înţelesurilor comune, ci persistenţa unui sîmbure semantic al cărui rost este de a crea şi impune *distanţa* dintre termenii celor două niveluri, de a pune în lumină „o diferenţă", ceea ce înseamnă o nouă calitate, adică o altă ipostază (conotativă), corespunzătoare unei funcţii diferite a limbajului, pe care textul o propune şi o actualizează. Avem de-a face cu „o negare a negaţiei", prin care limbajul poetic creşte şi se înalţă pe straturile celui cotidian, de care se slujeşte doar ca element primar, pus în paranteză în vederea impunerii unei noi funcţii.

2. *Nivelul morfosintactic*. *a*. Structura gramaticală este, împotriva aparenţei, de o mare şi subtilă complexitate. Astfel, reluarea la începutul fiecărui vers a subiectului stilistic (vezi mai jos) *greu* nu este monoformă, ci exprimată variat prin flexionarea adjectivului-subiect : *greu, grea, grele, greul*, substantivizarea fiind marcată în ultimul exemplu prin articolul definit. Acestea se găsesc în raporturi de interdependenţă cu formele verbului *a fi : e, -i, -s-, fi-va*, formelor simple şi reduse de prezent opunîndu-li-se forma compusă şi inversă a viitorului din versul al şaselea. Este, de altfel, singurul verb în această parte a textului, reluat şi în partea a doua, prin care este numită existenţa, asupra căreia se răsfrînge în întregime meditaţia poetică. Faptul nu este întîmplător. *A fi*, cum demonstrează statistica [8], este verbul cu frecvenţa cea mai ridicată (69) în lexicul poetic al lui Blaga, fiind situat ca rang pe locul al patrulea, după cum *lumină* este substantivul şi în general lexemul cu frecvenţa cea mai mare (82), aflat pe locul întîi, pe al treilea loc situîndu-se adverbul relativ *cînd*, care se asociază în mod firesc în context cu ideea de „trecere".

b. Expresia stilistică a sentimentului de povară ca destin se realizează prin procedee sintactice, corelate, la rîndul lor, între ele. Avem în vedere mutarea accentului sintactic de pe subiectul gramatical *totul*, devenit nume predicativ, pe adjectivul *greu*, care-şi schimbă statutul gramatical din nume predicativ în *subiect stilistic* (sau psihologic, cum definea A. Philippide astfel de situaţii) [9]. Afirmaţia se sprijină pe faptul că ideea de „dificultate", sau, cu alte cuvinte, sentimentul împovărător al vieţii, alcătuieşte obiectul gîndirii poetului. Topica subiectului stilistic aşezat la început de vers exprimă punctul de plecare al gîndirii, iar repetarea lui obsesivă sub forma paralelismului sintactic amplifică acest sentiment, dînd naştere impresiei de putere tiranică, de fatalitate.

c. Complexitatea internă a textului, exemplificată mai înainte prin structura morfologică, este evidentă şi în structura sintactică. La nivelul sintaxei propoziţiei, de pildă, numele predicativ diferă ca organizare de la un enunţ la altul. Să se observe în acest sens deosebirea numerică şi de construcţie dintre cele cinci propoziţii : în prima găsim un singur nume

[8] Cf. Mircea Borcilă, *op. cit.*, p. 114.

[9] A. Philippide, *Principii de istoria limbii*, Iaşi, 1894, p. 126. Lingvistul ieşean explică acest fenomen prin „discordanţa între membrele psihologice şi cele gramaticale ale propoziţiei" (*ibidem*, p. 125).

predicativ, *totul*, însoțit de două elemente apozitive : *timpul, pasul*, coordonate prin juxtapunere. Propoziția a doua are două nume predicative : *purcederea, popasul*. În cea de-a treia, cele două nume predicative sînt coordonate : *pulberea* și *duhul*. În a patra, aceeași parte de propoziție este reprezentată printr-un singur element (substantiv), precedat de un complement : *greu pe umeri chiar văzduhul*, în ultima printr-o locuțiune substantivală : *capătul de cale*.

Organizarea sintactică a contextului, în care toate propozițiile sînt principale, este și din acest punct de vedere numai în aparență simplă. Bogăția și varietatea procedeelor de natură gramaticală, pe care filologii evului mediu le numeau *ornatus difficilis* — mijloace diferite și mai puțin sesizabile în comparație cu tropii *(ornatus facilis)* —, caracterizează „poezia gramaticii" și „gramatica poeziei", despre care Jakobson afirma că nu au stat prea mult pînă acum în atenția cercetătorilor limbajului poetic [10].

Tot ce s-a spus pînă acum ține de *forma conținutului* în terminologia lui Hjelmslev, prin care semnul lingvistic se analizează ca termen corelativ și solidar cu *forma expresiei*, despre care vom vorbi analizînd nivelul fonetic.

3. Nivelul fonetic. Dacă înțelegem textul poetic ca un întreg organizat în care elementele lui se intercondiționează, ca în orice act de comunicare, atunci latura fonetică intră în structura acestui ansamblu, asumîndu-și nu numai rolul de semnificant, ci și pe acela de semnificat. Căci materialul fonetic nu este, în limbajul poetic, arbitrar (asupra acestui lucru a atras atenția însuși Blaga, cu alți termeni, în *Geneza metaforei și sensul culturii*). El este motivat de „sarcinile stilistice" care îi conferă și îi autorizează funcția estetică, exercitată de o altă valoare a semnului verbal, devenit acum semn stilistic. În contextul despre care discutăm este de remarcat mai întîi corespondența fonetică dintre primul termen, *greu*, reluat, cum s-a văzut, de fiecare dată la începutul versului, și titlul poeziei : *Greeruşa*. Prin alcătuirea lui fonetică, subiectul stilistic *gre(u)* intră în consonanță onomatopeică cu țîrîitul greierului și cu prima silabă din numele însuși al insectei cîntătoare : *g r e eruşa*. Auzim parcă sunetul repetat al cîntărețului nocturn și singuratic, ca un fel de avertisment, ca un memento monoton, și identificăm numele lui în succesiunea silabelor inițiale ale versurilor. De remarcat apoi, alături de accentuarea consecventă a primului termen din secvențele construcției paralele, distribuția variată a accentelor principale ale celorlalte elemente prozodice care determină ritmul dominant al versurilor [11]. Ele sînt dispuse într-o dublă simetrie accentuală : primul vers și al șaselea le „înrămează" pe celelalte, accentele principale căzînd pe trei vocale, în timp ce

[10] Roman Jakobson, *Lingvistică și poetică. Aprecieri retrospective și considerații de perspectivă*, în *Probleme de stilistică. Culegere de articole*, București, Editura științifică, 1964, p. 119 ; vezi și idem, *Huit questions de poétique*, Paris, Éditions du Seuil, f.a., p. 89—108.

[11] Vezi G. I. Tohăneanu, *Dincolo de cuvînt*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1976, p. 225—243.

versurile al doilea și al cincilea „îmbrățișează" perechea *ú, ú* de la mijlocul contextului prin accentuarea acelorași vocale : *é, á :*

— *ó, í, á : tótul, timpul, pásul ;*
— *é, á : purcéderea, popásul ;*
— *ú, ú : púlberea, dúhul ;*
— *ú, ú : úmerii, văzdúhul ;*
— *é, á : (gréul)* cel mai *gréu*, mai *máre ;*
— *í, á, á : fi-va cápătul de cále.*

La această melodie internă a versurilor se adaugă efectele produse de aliterații : *totul, timpul ; purcederea, popasul ; mai* (greu), *mai mare ; capătul de cale.*

Distanța dintre semnificant și semnificat se micșorează, semnul lingvistic, convertit în semn stilistic, nu mai este arbitrar, ci motivat, necesar [12].

II. Caracterul aforistic, general, pe care îl ia meditația poetului pe marginea sensului vieții în această primă secțiune a contextului face loc în ultima parte intervenției sale directe, marcată prin persoana 1 :

Să mă-mpace cu sfîrșitul
cîntă-n vatră greerușa :
Mai ușoară ca viața
e cenușa, e cenușa.

Versurile sînt un fel de comentariu al contextului anterior : cîntecul greierușei sună ca o mîngîiere, ideea de povară a existenței, subliniată la început prin reluarea termenului *greu*, contrastează cu aceea de eliberare, exprimată prin adjectivul antonim *ușor* ca atribut esențial a ceea ce rămîne după noi, adică urma materială a vieții, simbolizată prin substantivul *cenușă*, ca și alteori *scrumul* și *zgura* ca vestigii ale tensiunii spirituale și forme reziduale, stinse ale arderii [13]. Repetarea substantivului dă pregnanță ideii de destin nestrămutat, acceptat cu o gravă seninătate. Precumpănesc verbele „active" : *a împăca, a cînta*, scoase în relief prin situarea lor iarăși la început de vers, și substantivele concrete : *vatră, greerușa, cenușa*. E ca un fel de coborîre pe pămînt, în

[12] Despre caracterul necesar și nu arbitrar (nemotivat) al semnului lingvistic în general, vezi Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, vol. I, Paris, Gallimard, 1966, p. 52—55. În legătură cu motivarea semnului în creația poetică, cf., printre alții, B. Terracini, care vorbește despre semnul motivat, întrucît „e cufundat într-un context" *(Metodele stilisticii și teoria criticii*, în *Poetică și stilistică. Orientări moderne*. Prolegomene și antologie de Mihai Nasta și Sorin Alexandrescu, București, Editura Univers, 1972, p. 122, nota 2). Vezi și Stephen Ullmann, *Language and Style*, Oxford, 1964, p. 152, citat de Terracini, *loc. cit.*, p. 123. Dámaso Alonso consideră legătura *motivată* dintre semnificat și semnificant în opera poetică drept „axioma noastră inițială" (*Poezie spaniolă*, București, Editura Univers, 1977, p. 20).

[13] Tudor Vianu, *Lucian Blaga, poetul*, în *Gîndirea*, XIII, 1934, nr. 8, citat de G. Ivașcu, *Introducere la Lucian Blaga, Poezii*, București, E.P.L., 1967, p. XLV—XLVI.

mijlocul lucrurilor, din imperiul gîndurilor peste care se așterne vălul întăritor al resemnării înalte și calme.

În curba traiectoriei noastre pămîntene, presărate cu opreliști și cu întrebări fără răspuns pe calea ce duce spre un inevitabil și suprem examen al zilelor ce ne-au fost date, natura eternă și nerăscolită de gînduri ne stă alături și ne învață marea lecție a înțelepciunii.

Toate firele țesăturii textului colaborează la comunicarea acestui mesaj, pe care-l receptăm pe undele melodice ale versurilor, ca pe o muzică în care nivelurile amintite se întrepătrund și fuzionează într-un tot, o muzică ce vine din adîncurile unei cugetări înfiorate de un sentiment apăsător și de gîndul amar și totodată consolator, trezit de cîntecul monoton al greierului. Acest cîntec este, de fapt, glasul naturii, perceput însă nu în liniștea unei înserări și nici în marginea unui lan, ci în spațiul închis al unei odăi, ca și în *Tusculum*. Privit din acest unghi, substantivul *vatră* își păstrează sensul denotativ, propriu, căruia i se alătură însă și un sens conotativ, metonimic, întrucît *vatra* cuprinde și conotația „interior", ca spațiu al meditației, ca și la Eminescu în *Scrisoarea I*. Altă dată, cîntecul este ascultat în cadrul lui firesc și, ca urmare, cu o conotație simbolică diferită, de pildă atunci cînd, în zborul cîntat spre înălțimi al ciocîrliei „pure ca entelehia" *(Vara lîngă rîu)*, verbul este marcat prin trăsătura semantică „aspirație pură spre absolut". Se poate spune deci, în spiritul gîndirii poetice a lui Blaga, implicată în creația sa, că natura i se dezvăluie, i se destăinuie poetului prin semne, unul dintre acestea fiind cîntecul ei : natura se cîntă pe sine, dar cel căruia îi este dat să-i asculte cîntecul și să-i tălmăcească semnele este „inițiatul", iar inițiat este poetul.

Există în această modalitate de înțelegere a naturii, aflată în stare de vibrație tainică, o semnificație orfică atribuită actului poetic : „Poetul orfic nu cîntă lumea, ci o face să cînte, o descoperă în esența ei care e cîntare" [14]. Dacă ar fi cu putință metamorfozarea elementelor fundamentale ale lumii prin reducere la esența lor muzicală care le este proprie, atunci ele s-ar oferi nu atît auzului, cît privirii noastre ca miracol posibil al cîntecului universal în care s-a mistuit și s-a transfigurat materia. Lumina este simbolul acestei ipostazieri a cosmosului sublimat în cîntare : „Dacă lumina ar cînta / vărsîndu-și puzderia, / noi am vedea cum cîntecul consumă materia" *(Suprema ardere)*.

Menționăm că motivul naturii ce s-ar exprima pe sine slăvindu-se printr-un cîntec posibil, imens și biruitor, identificat cu un imn al creației, se regăsește și în poezia *Timbru* a lui Ion Barbu.

Ce glas și-ar împrumuta natura, marea natură, eliberată din starea ei de mutenie, la care au condamnat-o multimilenarele ere geologice, ne spune acesta din urmă :

> Ar trebui un cîntec încăpător, precum
> Foșnirea mătăsoasă a mărilor de sare ;

[14] Nicolae Balotă, *Lucian Blaga, poet orfic*, în *Euphorion. Eseuri*, București, E.P.L., 1970, p. 300.

Ori lauda grădinii de îngeri, cînd răsare
Din soarta fermecată al Evei trunchi de fum.

Limbajul transparent, gramaticalizat și văduvit de sensurile lui originare, nu poate sluji ca instrument al unei astfel de apropieri de substanța acoperită și ascunsă a naturii și a lumii. Este nevoie de întoarcerea cuvintelor spre semnificațiile lor primordiale, spre „un grai uitat de mult", care este acela al poeziei. Căci stihiile, ca realități elementare ale naturii terestre, ca și sensurile tăinuite ale lumii, ca și firul de natură strecurat într-un colț ferit al vetrei și devenit cîntec, se cer întîmpinate și tălmăcite prin sunetele și înțelesurile acestui „alt limbaj", reînviat de poet.

Glose eminesciene (II)*

G. I. TOHĂNEANU

VI. Tinzîndu-mi dreapta în deșert

Versul din titlul acestor însemnări aparține penultimei strofe din poezia *Atît de fragedă* (1879) :

Că te-am zărit e a mea vină
Și vecinic n-o să mi-o mai iert,
Spăși-voi visul de lumină
Tinzîndu-mi dreapta în deșert (I, 117).

Este clar pentru oricine că, silit de presiunea ritmului și a măsurii (iambi de 9—8 silabe), poetul renunță la prefixul *în-* din *întinzînd,* așa cum dovedesc și variantele care, redactate în tiparele mai „clemente" ale unor versuri iambice lungi (de 13 silabe), suportă forma întreagă, neciuntită a verbului :

Cu pustiirea vieți-mi de-atuncea eu mă cert
Și-*ntind* ca dup-o umbră eu dreapta în deșert (II, 99).

Disponibilitățile expresive ale limbii noastre sînt, iarăși, actualizate și valorificate în mod magistral. Într-adevăr, prin așa-zisa [1] „deprefixare" a verbului *întinde* (din lat. *intendere),* se obține o formă omografă și omofonă cu *tinde* (din lat. *tendere,* cuprins și în derivatul *intendere).* Sensul, foarte concret, al celui dintîi *(întinde)* se estompează, contaminîndu-se cu note, mai vagi și mai abstracte, din „sarcina" semantică a celui de-al doilea *(tinde),* sinonim, acesta din urmă, cu „aspira", „năzui". Gestul, de durere neputincioasă, evocat în ultimul vers al strofei *(Tinzîndu-mi dreapta în deșert),* se eliberează astfel, măcar în parte, de valoarea sa concret-materială și oarecum „particulară", dobîndind o semnificație simbolică și generalizatoare — aceea a năzuinței „retezate" și rămase fără obiect —, semnificație „hrănită", deopotrivă, de „duplicitatea" semantico-sintactică a determinantului (spațial sau, mai curînd, modal [2] ?) *în deșert,* component al unei „serii" sinonimice bine repre-

---

* Prima parte a acestui studiu a apărut în *Limbă și literatură,* vol. IV, 1981, p. 515—526.

[1] Evident, situația nu este comparabilă cu aceea a perechilor *brînci : îmbrînci, plini : împlini, pușcă : împușca,* unde înlăturarea prefixului aduce cu sine numai un spor expresiv, nu și o nuanțare semantică, iscată, în cazul cuplului *tinde : întinde,* din „încrucișarea" omonimelor : *tinde*$_1$ (din... *întinde)* și *tinde*$_2$ (din lat. *tendere*) !...

[2] „Pendularea" între cele două posibilități de încadrare semantico-sintactică a expresiei este o „stare" prin excelență „poetică". De altfel *deșert* „pustiu" apare, ca substantiv, în antuma *Egipetul* (vezi DE, s.v.).

zentate la Eminescu : *în darn, degeaba* (numai în proză), *în deșert, în van, în zadar, zadarnic*[3]. O situație contextuală similară cu cea din strofa noastră se creează în finalul poemului postum *Miron și frumoasa fără corp :*

El își scurge toată viața
Într-un chin, în nedormire,
Vecinic o avea în față
Blîndă, dulce, în zîmbire,
Vecinic *tinde* a lui mînă
Dup-imaginea divină (VI, 82).

Interferența semantică amintită are, acum, consecințe sintactice : *a lui mînă* este oare obiect direct *(el întinde a lui mînă...)* sau este „grupul" subiectului *(a lui mînă tinde după...)* ? Oricum, verbul astfel obținut printr-o... „pseudodeprefixare", intrînd în omonimie cu *a tinde* „a năzui", „a aspira", se lasă lesne cutreierat — datorită originii, în ultimă analiză, comune (lat. *tendere)* — de nuanțe semantice ale omonimului său. Rezultatul — în acord cu ținta năzuinței, care nu este decît umbră, nălucă, „arătare"[4] — constituie un spor de candoare a gestului evocat, dar, totodată, și un fel de „motivare" a „gratuității" lui :

De *dorința lui aprinsă*
Ce-a rămas *neîmplinită,*
El un an trăi la dînsa
Cu *viața*-i *mistuită* (VI, 82).

Merită, probabil, un dram de atenție amănuntul că Eminescu realizează o asemenea „performanță" într-o epocă în care opțiunea poeților pentru *tinde* în loc de *întinde,* identificabilă nu o singură dată, e totdeauna determinată de criterii „tehnice" *(propter necessitatem metricam !),* fără nici o urmă, măcar, de divergență semantică, cele două „variante" rămînînd perfect sinonime. Vreau să spun că înlăturarea prefixului *(-tinde)* nu aduce cu sine nici o nuanțare în sensul verbului „plin" *(întinde),* așa cum se întîmplă, însă, la Eminescu, în versul care mi-a prilejuit, prin „generozitatea" sa, acest comentariu, nu numai „stilistic". Iată, între altele posibile, un citat din Andrei Mureșanu :

Prevăz p-un Alexandru, eroul cel mai mare,
Ce-și *tinsă* despotismul din răsărit l-apus (PA, 47).

Dar versul în discuție *(Tinzîndu-mi dreapta în deșert)* se dovedește, și din alte puncte de vedere, la fel de prețios. El pare să ocrotească, în zonele intime ale unei delicate urzeli, o reminiscență home-

[3] Citate pentru fiecare sinonim în parte, în DE, sub verbis. *În darn* este un italienism, atestat și la Negruzzi (vezi DA, s.v.).

[4] Vezi excelentul studiu al lui Grigore Scorpan, *Un leit-motiv al poeziei lui Eminescu : u m b r a,* în *Arhiva,* Iași, an. XLIII (1936), p. 117—137, reeditat în volumul Grigore Scorpan, *M. Eminescu. Studii și articole,* Iași, Editura Junimea, colecția „Eminesciana", 10, 1977, p. 131—142. *Arătare* — bogat în implicații semantico-stilistice — este recurent în *Fata-n grădina de aur.*

rico-vergiliană, un „topos" al literaturii greco-latine, care a făcut „carieră". Mă refer la imaginea „brațelor întinse zadarnic" [5], de obicei „de trei ori", după năluca unei ființe dragi — mamă, tată, iubită — pierdută și recîștigată vremelnic. Această imagine se înfiripă în cadrul motivului predilect al „coborîrii în infern", constituindu-se, prima oară, la Homer (*Odiseea*, IX), cînd Ulise crede a o fi regăsit pe maică-sa, Anticleea :

Așa-mi vorbi. Și eu gîndind în sine,
Vrui să cuprind al mamei mele suflet.
De trei ori mă săltai spre-a o cuprinde,
De trei ori însă ea-mi zbură din brațe
Ca umbra sau ca visul [6].

Același motiv ne întîmpină, de... trei ori, la Vergilius : cînd Orfeu o pierde, a doua oară și definitiv, pe Euridice (*Georgice*, IV, 499—501) ; cînd Æneas încearcă — zadarnic — să cuprindă în brațe fantoma soției sale, Creusa (*Eneida*, II, 792—794) ; în sfîrșit, cînd același erou, în aventura sa „infernală", se întîlnește cu părintele său, Anchises. Iată cel de-al doilea episod, în frumoasa tălmăcire românească a lui Teodor Naum [7] :

Așa mi-a zis și m-a lăsat cu ochii
In lacrimi cînd voiam să-i spun atîtea,
Și-n adieri de vînt pieri. *De trei ori*
Eu încercat-am să-i împresur gîtul
Cu brațele : de trei ori cuprinzînd-o
Zadarnic, umbra mi-a scăpat din brațe,
Ca visu-nnaripat, ca boarea lină.

---

[5] Realizarea imaginii este pregnantă mai cu seamă în finalul elegiei *Din valurile vremii :* iubita nu este „un chip aievea", ci doar o „umbră" evanescentă, care „se pierde în negurile reci", iar poetul, nou Orfeu, rămîne „iar singur, cu *brațele* în jos", exclamînd : „*Zadarnic* după *umbra* ta dulce *le întind :* / Din valurile vremii nu pot să te cuprind". Cf. G. I. Tohăneanu, *Convergența procedeelor artistice în poemul eminescian Din valurile vremii*, în volumul *Studii de stilistică și poetică*, București, E.P.L., 1966, p. 205—225. Merită atenție și amănuntul că, în bogatul material de variante al poeziei *Atît de fragedă*, predomină imaginea, mai apropiată de Homer și Vergilius, a *brațului (brațelor)*, nu a *dreptei* (întinse zadarnic) : „Dup-a ta *umbră*-nchipuită / *Tînzîndu-mi brațul în deșert*" (II, 100), „Urmînd cu-a mele *brațe* o *umbră în deșert*" (II, 106).

[6] Homer, *Odiseea*, traducere de George Murnu, București, Editura Univers, 1979, p. 262 (Cîntul XI, v. 266—270). Iată și versiunea lui Coșbuc :

„A zis, iar eu, al inimii durute,
Să strîng la piept pe biata mama vrui.
De trei ori deci cu brațe desfăcute
Voiam pe după gît să i le pui,
De trei ori îns-asemeni umbrei mute
Sau ca și-un vis din brațe-mi o pierdui !"
(*Odiseea*, I, E.P.L., 1966, p. 246).

[7] Publius Vergilius Maro, *Eneida (Cînturile I—VI)*, traducere, note și prefață de Teodor Naum, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977, p. 231.

Ca în atîtea alte rînduri, Eminescu „ferește" de o lumină prea crudă datele „brute" ale culturii, adăpostindu-le la rădăcinile înseși ale imaginii poetice și lăsînd astfel cititorului o „margine" pe care acesta, străbătînd-o și cîștigînd-o, are „șansa" unică de a se întîmpina, într-un anume sens, cu poetul însuși.

VII. tu mă dori și mă cutremuri

Verbul *durea* (din lat. *dolere* [8]) este întrebuințat, îndeobște, numai la persoanele a 3-a și a 6-a, cu subiecte gramaticale denumind, în cazul durerii fizice, diferitele părți ale trupului unde ea poate fi localizată : *mă doare capul, mă doare măseaua, mă dor ochii.* Expresia *mă doare sufletul* are numai înțeles figurat, pe cînd *mă doare inima* poate să aibă, de bună seamă, și înțeles propriu. Iată, din colecția Jarník-Bîrseanu, un text popular unde sensurile alternează : „Săraca *inima mea,* / Iar *începe-a mă durea ;* / *Nu mă doare de durere,* / *Mă doare de vorbe* rele" (DL).

Contrar așteptărilor, verbul *durea* este slab atestat în opera literară a lui Eminescu. În materialul de 5 016 unități cu care operează Luiza Seche în foarte utila sa lucrare *Lexicul artistic eminescian în lumină statistică* (București, Editura Academiei, 1974), mai precis în *Tabelul 1,* care cuprinde *Elementele lexicale* [...] *în ordinea descrescîndă a frecvenței lor,* în ciuda apartenenței sale la fondul principal al vocabularului românesc [9], verbul *durea* nu ocupă decît poziția 1 862 (*lucr. cit.,* p. 278) ! Dar — mă grăbesc să adaug —, de fiecare dată cînd se ivește, cuvîntul în discuție declanșează și actualizează, în îmbinările lexico-gramaticale eminesciene, valori semantico-stilistice surprinzătoare, impunînd o anumită „prudență" față de rezultatele brute ale metodei statistice, care trebuie interpretate, cel puțin în astfel de cazuri, dintr-o perspectivă mai cuprinzătoare. Iată, mai întîi, o strofă din *Luceafărul,* redînd un crîmpei dintr-o replică a Cătălinei către Hiperion :

Mă dor de crudul tău amor
A pieptului meu coarde,

[8] Numărul neologismelor latino-romanice cuprinzînd, în alcătuirea lor lingvistică, rădăcina latinească *dol-* „durea", este destul de mare : *doleanță, condoleanțe, a condola, indolent (Indolenta* lui G. Călinescu, din *Bietul Ioanide !), indolență ; dolent* „plîngăreț", italienism, este însoțit de mențiunea „rar" în DN, dar, de la un timp, îl întîlnesc în literatură. De exemplu, în frumoasa versiune românească a lui Alexandru George din Villiers de l'Isle Adam, *Povestiri crude și insolite,* București, Editura Cartea românească, 1973 : „nefericitele animale din Insulă se retrăgeau cocîrjate, *dolente* și înspăimîntate" (p. 41). Asocierea celor două epitete — *cocîrjate, dolente* —, aparținînd unor „sfere" total diferite ale vocabularului, este de efect.

De la Dante *(città dolente)* și din muzică, italienismul în discuție s-a insinuat în titlul volumului de poezii al lui Eduard Pamfil, *Arioso dolente,* Timișoara, Editura Facla, 1979.

[9] Verbul *durea* figurează pe lista întocmită de Al. Graur, *Încercare asupra fondului principal lexical al limbii române,* București, Editura Academiei, 1954, p. 50.

Și *ochii* mari și grei *mă dor*,
Privirea ta mă arde (I, 172).

E de observat că aici, ca și în alte părți ale poemului, opoziția lexico-gramaticală *meu-tău* sporește pregnanța antitezei ireductibile dintre cele două „lumi" pe care le reprezintă personajele, în speță Cătălina și Hiperion. Dar pe noi ne interesează, în primul rînd, structura lexicală, cu totul remarcabilă, a sintagmei subiectului : *A pieptului meu coarde*. Trebuie să amintesc, de la început, că substantivul *coardă*, sinonim cu *strună*, este întrebuințat mai ales la plural, cu referire la instrumente muzicale : *coardele ghitarei* (I, 154), „Boltita *liră*, ce din șapte *coarde* sună" (I, 160). Dacă este, și el, înzestrat cu *coarde*, așadar cu *strune*, asta înseamnă că *pieptul*, sălaș al *simțirii*, v i b r e a z ă la orice adiere — ca „arpa lui Eol în vînt", vorba poetului (IV, 35) —, înseamnă că el „sună" și „răs-sună" ca o sensibilă cutie de rezonanță, în care se întîmpină și se multiplică, la nesfîrșit, ecourile lumii.

La prima vedere, versul al treilea — *Și ochii mari și grei mă dor* — nu prezintă nimic „deosebit". Într-adevăr, oricine spune, în procesul comunicării obișnuite, *mă dor ochii*, la fel cum zice *mă dor urechile, picioarele, dinții*. Este foarte adevărat, numai că — să nu uităm — cine spune așa se referă la *propriii săi ochi*. Nu cred, însă, că, pînă la Eminescu, cineva a gîndit și a rostit expresia, atît de uzuală, *mă dor ochii*, raportînd subiectul ei *(ochii)* la altă persoană decît cea a vorbitorului însuși. Or, în versul citat, pe Cătălina *nu o dor propriii ei ochi*, ci aceia — „mari și grei" — ai lui Hiperion ! Interpretarea este confirmată, dacă mai era nevoie, de ivirea adjectivului posesiv de persoana a 2-a în versul imediat următor : „Privirea *ta* mă arde".

Întrebuințarea contextuală cea mai neobișnuită, cea mai „cutezătoare" a verbului *durea* — deși formularea pare veche de cînd lumea, atît e de firească — o întîlnim în *Scrisoarea IV* (I, 155) :

Și cu focul blînd din glasu-ți *tu mă dori* și mă cutremuri,
De îmi pare o poveste de amor din alte vremuri.

Trebuie să subliniez răspicat că, în ciuda impresiei că îmbinarea realizată de poet este, oarecum, „a tuturora", nimeni nu folosește, în vorbirea de toate zilele, verbul *a durea* la persoana a 2-a. Așezînd semnul egalității semantice între *mă dori* și *mă mîhnești*, DE sărăcește, cred, inovația eminesciană, nu numai din punctul de vedere al intensității. Căci textul poetului „spune" mult mai mult : „tu, iubito, cu întreaga ta ființă, *ești pricina și izvorul durerii* și al cutremurului ființei mele întregi". Construcția este reluată de Coșbuc în *Moartea lui Fulger* :

Ne doare c-a fost scris așa,
Ne dori și tu cu jalea ta :
De-aceea, doamnă, te-am ruga
Să nu mai plîngi (V, 107).

Pe cît de originală, pe atît de puțin spectaculoasă mi se pare și întrebuințarea verbului *cutremura*, în continuarea aceluiași vers, la per-

soana a 2-a, cu obiect pronominal al persoanei 1 : *(tu) mă cutremuri,* cu sensul, „(tu) mă faci să mă cutremur, să mă înfior". De obicei, învestit cu o asemenea valoare semantică, verbul nostru este r e f l e x i v, însemnînd fie „a se clătina" : „Și dacă ramuri bat în geam / Și *se cutremur plopii,* / E ca în minte să te am / Și-ncet să te apropii" (I, 193), fie „a se înfiora", nuanța „cauzativă" fiind, bineînțeles, exclusă (I, 144) :

Se cutremură Sultanul... se deșteaptă... și pe cer
Vede luna cum plutește peste plaiul Eschișer (I, 144) ;

Cînd mă atingi, *eu mă cutremur,*
Tresar la pasul tău, cînd treci (I, 211).

Întrebuințarea „activă" și tranzitivă a verbului — cu obiect direct pronominal la altă persoană decît aceea a subiectului și cu valoare semantică „factitivă" — este prin excelență „poetică" și pregnant eminesciană, dovedind, încă o dată, o artă incomparabilă, realizată, ca de obicei, cu mijloace dintre cele mai „discrete", aproape imperceptibile. Pătrunzătoarele observații ale poetului cu privire la stilul lui Bălcescu sînt, în egală măsură, raportabile la propriul său stil : „Deși Bălcescu se întemeiază pretutindenea pe izvoare și scrierea lui e rezultatul unei îndelungate și amănunțite munci, totuși *munca nu se bagă nicăiri în samă,* precum în icoanele maeștrilor mari nu se vede amestecul amănunțit de văpsele și desenul îngrijit linie cu linie" [10].

VIII. **străbătător durerii**

Expresia, cu sunet atît de răscolitor și de eminescian, este extrasă din ultima strofă a poeziei *S-a dus amorul...* (1883) :

Și poate că nici este loc
Pe-o lume de mizerii
Pentr-un atît de sfînt *noroc*
Străbătător durerii ! (I, 185).

Sîntem în fața uneia din construcțiile sintactice profund originale, specifice marelui poet, chiar dacă, așa cum se întîmplă în atîtea rînduri, ea derutează prin „simplitatea" ei aparentă, lăsîndu-ne impresia că ne e cunoscută de cînd lumea.

Numele de agent *străbătător,* format din *străbate* cu sufixul *-tor,* este bine reprezentat în DL, fiind definit, ca adjectiv, mai ales figurat, după cum urmează : „Care străbate sau pătrunde prin ceva" (citate din Beniuc și Galaction). De aici se dezvoltă subsensul „care învinge piedici, răzbate", ilustrat chiar cu strofa eminesciană din *S-a dus amorul...,* dar și cu o propoziție din Vlahuță : „Stăruința și brațele omenești sînt tot așa de puternice și de *străbătătoare* ca și undele nebiruite". Aceasta

[10] *Bălcescu și urmașii săi,* publicat în *Timpul* din 24 noiembrie 1877 (vezi M. Eminescu, *Opera politică,* I. Ediție îngrijită de [...] I. Crețu, București, Editura Cugetarea Georgescu-Delafras, 1941, p. 120.

este, față de adjectivul derivat *străbătător*, și poziția autorilor DE, unde cuvîntul este definit, foarte succint, „care învinge". Urmează același citat, singurul posibil. Trebuie să adaug imediat că *nomina agentis*, construite cu dativul, adică sintetic, constituie o „raritate" în sintaxa, fie ea și „poetică", românească. În afară de cel eminescian, nu am la îndemînă, cel puțin deocamdată, decît un singur exemplu, din *Clăcașii* lui Goga : „E solul sfînt... înfricoșatul crainic, / *Izbăvitor durerilor*[11] străbune" (I, 79). Oricum, încercarea de a găsi un „sălaș" sintactic pentru acest dativ atît de „stingher" ne-ar duce, cred, către ceea ce terminologia latină, adesea „salvatoare", numește *dativus incommodi*, respectiv *commodi*. Încadrarea expresiei în discuție aici se realizează fără nici o dificultate. Pentru a ne convinge de complexitatea ei, de jocul nuanțelor care îi sînt implicate, mai este de adăugat că ea s-a „zămislit" greu, configurîndu-se ca atare abia în ultima „variantă". Iată, dintre variante, doar una, care reprezintă „treapta" cea mai interesantă pentru „dezbaterea" noastră (III, 24) :

Și n-am văzut că nu e loc
În umbră de mizerii,
Pentr-un atît de sfînt noroc
Străvăzător durerii.

Înregistrat în DL, numele de agent *străvăzător* pare să aibă, în pofida sufixului, o valoare apropiată de cea „pasivă". Este convingătoare însăși definiția („străveziu"), sînt, de asemenea, convingătoare citatele : „Luna lucea printre nouri *străvăzători*" (Sadoveanu) ; „Pe marea lui *străvăzătoare*, / Scamatorie în culori / Și jucărie răpitoare, / Niponul magic rîde-n soare" (Macedonski).

Așa stînd lucrurile, mă întreb dacă „norocul" *străbătător durerii* nu este, și el, un noroc care *poate fi străbătut de durere !* O astfel de interpretare, deloc străină „spiritului" eminescian, nu mi se pare imposibilă, chiar dacă nu sînt pe deplin convins că ea are suficientă „pondere" pentru a se impune. Mă gîndesc, însă, la materialul, bazat pe atîtea contraste lexico-stilistice, din care Tudor Vianu și-a construit eminentul său studiu, intitulat, atît de sugestiv, *Voluptate și durere*[12]. Dintr-o atare perspectivă, expresia *noroc / Străbătător durerii* s-ar alătura atîtor altele, cum sînt *farmec dureros, dulce jale, dureros de dulce, fioros de dulce, o dulce și fermecătoare jale,* cu echivalențe în „roman-

[11] În schimb, construcția nume de agent + cazul dativ este destul de răspîndită în limba veche. Spicuiesc, dintr-un studiu al Laurei Vasiliu, citatele care interesează problema în discuție : „tot păcatul iaste *ucigătoriu* și *junghetoriu sufletului*", *sfîrșitori învățăturiei (Derivarea cu sufixe și prefixe în Cartea cu învățătură a diaconului Coresi din 1581*, în *Studii și materiale privind formarea cuvintelor*, I, p. 246—247).

[12] Studiul reprezintă un capitol din cartea *Poesia lui Eminescu*, 1930. A fost reimprimat în *Studii de literatură română*, București, E.D.P., 1965, p. 253—260, și în volumul Tudor Vianu, *Mihai Eminescu*, colecția „Eminesciana", 3, Iași. Editura Junimea, 1974, p. 58—69.

tica" germană a veacului trecut, familiară poetului nostru [13]. Oricum, sintaxa dativului poetic se îmbogățește cu un aspect dintre cele mai interesante, stimulînd inițiativa lecturii „duble" a textului.

IX. Lumea-ntinde lucii mreje

Eminescu și-a adjudecat și a strecurat în țesătura lexicală a poeziilor sale termeni aparținînd, inițial, așa-numitelor „vocabulare profesionale". Actualizînd disponibilitățile expresive ale substantivului *mreajă*, familiar pescarilor [14], poetul îl introduce în alcătuiri comparative și metaforice, care învederează același spirit mobil și mlădios-asociativ, aceeași viziune integratoare a realității :

> Iar de sus pîn-în podele un painjăn prins de vrajă
> A țesut subțire *pînză străvezie ca o mreajă* (I, 76).

Mreajă de frunze, de nouri, de văpaie sînt cîteva, numai, din îmbinările metaforice specific eminesciene, dezvoltate în jurul termenului în discuție : „Ea s-apropia încet [...], pe cărările albe zugrăvite cu *umbrele mrejelor de frunze*" (PL, 93) ; „Afară ploaia încetase și, prin *mrejele* [...] *de nouri* negri-vineți, luna trecea palidă și rece" (PL, 29). În *Sărmanul Dionis*, metafora *mreje de frunze* este cuplată cu o comparație pregnant convergentă [15] : „Stele păzeau tăria, luna trecea ca un scut de argint prin întunericul nourilor, în aer era aur și-n grădine miros ș-o umbră adînc-viorie, ruptă de dungi de lumină albă, care trecea prin *mreje de frunze* [16], ca prin *strecurători de lumină*" (PL, 44).

Pornind de la unul din sensurile de nuanță pe care *mreajă* le-a dezvoltat în limba comună (Galaction, în DLR : „Izbutise să rupă *mreaja fermecatei amintiri*"), Eminescu izvodește, în *Glossă*, una din cele mai originale expresii ale sale, sugerînd, pînă și prin rularea insidioasă a acelorași sunete, ideea poetică a ademenirii înșelătoare :

---

[13] Pentru toată problema, vezi G. Călinescu, *Opera*, I, p. 431—434. Vezi și bogatele și prețioasele note și comentarii ale lui Perpessicius la poeziile *Resignațiune* (V, 17), *Ector și Andromache* (V, 17), *Mănușa* (II, 366—370), *Foaia veștedă*, (II, 141—146). Toate aceste poezii reprezintă — așa cum se știe — traduceri sau adaptări după Schiller și Lenau.

[14] Iată, din DLR, definiția cuvîntului *mreajă* : „Plasă de pescuit simplă, împletită din ață foarte subțire, ale cărei dimensiuni, formă și structură a ochiului variază după regiuni". Este atestat, cu acest sens, încă din textele coresiene.

[15] Textul care urmează este cu deosebire prețios, pentru că dovedește categoric (dacă... nevoie mai era !) infiltrațiile masive ale *poeziei* eminesciene în *proza* literară a poetului. Aproape toate expresiile „poetice" din acest scurt fragment au echivalente, uneori „literale", în poezia propriu-zisă. De exemplu : *Stele păzeau tăria : Stele rare din tărie (Călin*, I, 82) ; *luna trecea ca un scut de argint : luna, scut de aur (Scrisoarea* V, I, 159 și 164) ; *în aer era aur :* „Argint e pe ape și *aur în aer*" *(Mortua est*, I, 37) ; *umbră adînc-viorie :* „Tîmpla bate liniștită ca o *umbră viorie*" *(Călin*, I, 79) ; „*o umbră* adînc-viorie, *ruptă de* dungi de lumină" : „*o umbră* fină, / *Ruptă de* mișcări de valuri" *(Crăiasa din povești*, I, 72).

[16] O expresie asemănătoare ca structură lexico-semantică apare într-una din primele variante ale elegiei *Mai am un singur dor* : „Și nu-n sicriu bogat / Pe-o *mreajă de ramuri* / Și nici să văz în jur / Lumine și flamuri" (III, 236).

Ca un cîntec de Sirenă
Lumea-ntinde lucii mreje ;
Ca să schimbe actorii-n scenă
Te momește în vîrteje (I, 196).

Confruntat cu una din numeroasele sale variante, textul devine semnificativ pentru înțelegerea cît mai exactă a unor aspecte fundamentale privind expresia artistică eminesciană. Mă refer la intenția, de atîtea ori vădită și tot de atîtea ori dusă pînă la capăt, a poetului, de a nu etala, cu ostentație, elementele livrești ale culturii, retrăgîndu-le, discret, în „substructura" imaginii poetice și lăsînd cititorului, ridicat la rangul de „colaborator" (vremelnic !), bucuria re-descoperirii lor în zestrea cugetului și a inimii sale. Dar iată cum sună versurile abia citate, într-o redactare anterioară :

Ca și *glasul mîndrei Circe*
Mîndre-s cele trecătoare
Și te-atrag la șezătoare
C-o zîmbire, cu te *miri ce* (III, 90).

Se pare că celebra legendă a vrăjitoarei — evocată de Homer în *Odiseea, X* — îl obseda pe poet. Ecouri ale ei aflăm și în variantele *Scrisorii IV :*

Tu gîndești fermecătoareo
Adorată mîndră *Circe*
Că mă saturi c-o privire
Cu zîmbiri și cu te *miri ce* (II, 331).

Oricum, este neîndoielnic că numai un mare și nobil poet poate renunța la asemenea versuri, împodobite cu „ispitele" unei asemenea rime [17] : „glasul mîndrei *Circe* / [...] C-o zîmbire, cu te *miri ce*".

Dar iată că „mrejele" zînei se destramă și cad, iar Eminescu se dovedește, într-un anume sens, „solidar" cu Ulise, cel către care trimite, nu numai prin... titlul ei, postuma *Pentru păzirea auzului :*

Nu spune-un basmu numai poetul cel vorbareț
De eroul Odissev cel mult meșteșugareț :
Și-au astupat cu ceară urechea, să se culce,
La glasul de Sirenă, adormitor de dulce
Și-astfel putut-a numai corabia s-o poarte
Pe lîngă a lor ostrov [18] aducător de moarte...
. . . . . .

[17] Vezi Gh. N. Dragomirescu, *Despre măiestria artistică a rimei eminesciene*, în *Limba română*, nr. 1, 1967, p. 25—38 ; pentru rima „compusă", ca aceea de tipul *Circe-miri ce*, vezi D. Caracostea, *Expresivitatea limbii române*, București, Fundația pentru literatură și artă, 1942, p. 139 ; L. Gáldi, *Introducere în istoria versului românesc*, București, Editura Minerva, 1971, p. 244 ; I. Funeriu, *Versificația românească*, Timișoara, Editura Facla, 1980, p. 64—71.

[18] Ritmul și măsura versurilor impun, în acest fragment, o seamă de „dublete accentuale" : *vorbáreț, éroul, Odíssev, meșteșugáreț, óstrov*. Gerunziul *neavînd* se citește bisilabic : *nea-vînd* (vezi G. I. Tohăneanu, *Sur une particularité de la versification roumaine*, ACIL, III, p. 43—50).

Te farmecă, urechei neavînd învălitoare,
Sirena desmierdării de moarte purtătoare (IV, 266—267).

X. ochi ce izvorăsc scîntei

Transcriu strofa a patra din elegia *De ce nu-mi vii...* (1887) :

În lumea asta sunt femei
Cu *ochi ce izvorăsc scîntei...*
Dar, oricît ele sunt de sus,
Ca tine nu-s, ca tine nu-s ! (I, 235).

Și în această strofă, de o extremă simplitate a lexicului (toate cuvintele ei fac parte sau provin din termeni aparținînd „fondului principal" al vocabularului), există, totuși, o remarcabilă inovație de ordin sintactic, care are și calitatea, deloc neglijabilă, de a nu fi „șocantă". Mă refer la „amănuntul" că verbului *izvorî*, cu înțeles metaforic, i se atribuie însușirea tranzitivității. Se concentrează astfel, într-o formulă de un randament stilistic superior, o structură sintactică de tipul : „cu ochi din care izvorăsc scîntei" [19], incomparabil mai puțin „poetică" decît cea preferată de Eminescu. Faptul nu este cu totul singular. În *Memento mori* întîlnim, în versuri care se succedă nemijlocit, verbul *izvorî* cu sens figurat, folosit, prima dată, în mod absolut, iar a doua oară, tranzitiv, într-o construcție specific eminesciană, profund originală, chiar dacă nițel mai „greoaie", parcă, decît cea semnalată și discutată anterior :

Aeru-i văratic, moale, stele *izvorăsc* pe ceruri,
Florile-izvorăsc pe plaiuri *a lor viață* de misteruri (IV, 126).

Construcții asemănătoare sînt obținute prin tranzitivizarea verbului *încăpea* :

A frumseții *haruri goale* ce simțirile-i adapă
Încăperile gîndirii mai nu pot *să le încapă* (I, 79) ;
Racle ce *încap* în ele *fantasia* unui Scald (IV, 113).

În ambele cazuri *încăpea* este sinonim cu *cuprinde*, iar *haruri goale* și *fantasia* sînt, consecutiv, complementele sale directe, construcția prepozițională *(mai nu pot să încapă* în *încăperile gîndirii)* fiind, astfel, evitată.

Construite cu obiecte directe, unele verbe, de obicei intranzitive [20], își nuanțează și sensul, care devine „factitiv". Este, între altele, cazul lui *străluci* în următorul text din *Memento mori* :

„Și pe coaste sunt palate, ce din verzile grădine
Strălucesc marmura albă și senină ca zăpada" (IV, 131).

---

[19] Cf. Sadoveanu, V, 147 : „Așa de blajin vorbește, *atîta bunătate izvorăște din ochii lui*".

[20] Asemenea construcții poetice, realizate prin „tranzitivizare", ne întîmpină și în proza lui Sadoveanu. „Auzi ciocîrlia *tremurîndu-și cîntecul* strălucit, — parcă ar curge din înalt un pîrăuaș de lumină și triluri de cristal" (V, 157).

Înțelesul contextual al lui *strălucesc* este, aici, „fac să strălucească" (fr. *faire briller).*

Îmi rămîne să adaug că expresia *izvorăsc scîntei,* raportată la „subiectul" *ochi,* este firească la un poet care, printre multele metafore „convergente" ale *ochilor,* recurge și la aceea a i z v o r u l u i. Ea se întemeiază, la originea ei, pe o „figură" a limbii comune, în tiparele căreia *ochii* sînt, nu o dată, „izvoare ale lacrimilor" (vezi DL, sv. *izvori*). Ecouri ale acestei imagini ne întîmpină în *Călin* (I, 83) :

> Și din cînd în cînd vărsate, mîndru lacrimile-ți șed,
> Dar de *seci* întreg *izvorul,* atunci cum o să te văd ?

Istovirea „izvorului" de lacrimi poate fi o lucrare a morții : „Decît să port iubirea-mi în tăcere, / Mai bine *moartea ochiul să mi-l* sece" (IV, 241). Cît trăim, sleirea sursei plînsului înseamnă, mai ales în viziune poetică, pierderea sensibilității de a regreta, împietrirea :

> Gonit de toată lumea prin anii mei să trec,
> Pîn-ce-oi simți că *ochiu-mi de lacrime de sec* (I, 116).

Cum, însă, în privire se concentrează și se „depun" naivitatea și candoarea, bucuria și emoțiile, mereu proaspete, care însoțesc și „comentează" contactul vizual cu priveliștea mirifică a lumii, ochii prințesei Tomiris, din *Gemenii,* devin, printr-o metaforă memorabilă, *izvoarele uimirii* (IV, 417) :

> Și răzimat de spată al zeilor fiastru
> Privea-n *ochii miresei* al cerului albastru.
> Frumoși ca două basme, *izvoarele uimirii*-s,
> În părul-i lung de aur se învălea Tomiris.

Ajungînd la capătul acestor zece „glose", mi se pare firească încercarea de a le justifica, atît pe fiecare în parte, cît, mai cu seamă, pe toate laolaltă.

Cred că un asemenea gen de exegeză — filologică și stilistică — a unor contexte de dimensiuni reduse sau chiar foarte reduse poate deveni extrem de persuasivă, dobîndind virtuți generalizatoare și relevînd, dincolo de varietatea aspectelor particulare, două elemente fundamentale ale expresiei artistice eminesciene :

1. Apropriindu-și, cu un entuziasm lucid, frumusețile durabile ale „scripturelor române" de odinioară, Eminescu se distanțează enorm de înaintașii și contemporanii săi, „rupîndu-și large uliți" prin hățișurile niciodată cutreierate ale limbii române. Am încercat să reiau acest „topos" al criticii noastre, întemeindu-l pe date concrete și pe observații coborînd pînă la detalii infime.

2. Operația profund înnoitoare întreprinsă de Eminescu asupra limbajului poetic al epocii — mergînd pînă la încălcarea și „răsturnarea" creatoare a „deprinderilor" lexico-gramaticale — se realizează, practic,

fără nici o ostentație, cu mijloacele unei simplități aproape derutante : textul trebuie „ciocănit" cu o tandră migală, apoi așezat sub lupă și constrîns să-și învedereze și să-și declare, răspicat, strălucirea.

EDIȚII, SIGLE, ABREVIERI

Citatele din Eminescu sînt extrase din marea ediție Perpessicius, *Opere*, I—VI, 1939—1964, și din volumul *Proză literară*, E.P.L., 1964 (PL). După fiecare citat se indică, între paranteze, numai volumul (cifre romane) și pagina (cifre arabe) sau, în cazul prozei, numai pagina (cifre arabe). În rest, citatele și referirile trimit la următoarele ediții și lucrări, notate cu abrevieri sau sigle astfel :

Alecsandri, I = V. Alecsandri, *Opere*, I, E.P.L., 1966 ;

Alexandrescu, I = Gr. Alexandrescu, *Opere*, I, Ediție critică [...] de I. Fischer, E.S.P.L.A., 1955 ;

Arghezi, V = Tudor Arghezi, *Versuri*, E.S.P.L.A., 1959 ;

Călinescu, *Istoria* = G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941 ;

Călinescu, *Opera*, I—II = G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, I—II, Editura Minerva, 1976 ;

Coșbuc, V = Coșbuc, *Versuri*, Cu un studiu introductiv de Dumitru Micu, E.P.L., 1961 ;

Goga, I—II = Octavian Goga, *Opere*, I—II, *Poezii*, Ediție îngrijită [...] de Ion Dodu Bălan, E.P.L., 1967 ;

Heliade, I = I. Heliade Rădulescu, *Opere*, I, Ediție îngrijită de D. Popovici, Fundația pentru literatură și artă, 1939 ;

Mureșanu, PA = Andrei Mureșanu, *Poezii și articole*, Ediție îngrijită și prefață de D. Păcurariu, E.P.L., 1963 ;

Sadoveanu, I—XXII = Mihail Sadoveanu, *Opere*, I—XXII, E.S.P.L.A., E.P.L., Editura Minerva, 1954—1973.

Observații pe marginea corespondenței dintre părțile de propoziție și propozițiile subordonate

ION DIACONESCU
Universitatea din București

1. Lansată cu 25 de ani în urmă printr-un studiu fundamental al Mioarei Avram [1], ideea corespondenței dintre propozițiile subordonate și părțile de propoziție a fost acceptată fără rezerve și ridicată chiar la rang de principiu, atît în literatura de specialitate, cît și în metodologia școlară, cu rezultate pozitive. Astfel, definirea propozițiilor subordonate se face prin referință directă la părțile de propoziție corespunzătoare [2] : „propoziția subiectivă îndeplinește funcțiunea de subiect al propoziției regente" ; „propoziția predicativă îndeplinește funcțiunea de nume predicativ al unei propoziții regente" ; „propoziția atributivă îndeplinește funcțiunea de atribut al unui substantiv sau al substitutului unui substantiv din propoziția regentă".

Pornind de la acest principiu, într-o serie de tratate, manuale sau lucrări de sintaxă [3], propozițiile subordonate sînt descrise într-un loc comun cu părțile de propoziție : subiect — subiectivă, atribut — atributivă etc. În practica școlară și universitară, corespondența dintre părțile de propoziție și propozițiile subordonate s-a impus ca un principiu diriguitor în predarea sintaxei limbii române. Propoziția subordonată apare ca rezultat al unui proces de expansiune, de dezvoltare — prin aplicarea anumitor norme — a părții de propoziție, iar partea de propoziție ca o contragere a unei propoziții subordonate, operații stimulatoare din punct de vedere logic și cu efecte notabile în predarea cunoștințelor de sintaxă.

Dar recunoașterea corespondenței dintre părțile de propoziție și propozițiile subordonate nu înseamnă că cele două unități sintactice nu prezintă și note specifice care le disting. Absolutizarea, dar și ignorarea principiului dau o imagine simplificatoare, denaturată a realității lingvistice. În cele ce urmează, ne propunem unele precizări care vizează atît aspectele de corespondență, cît și aspectele de noncorespondență.

---

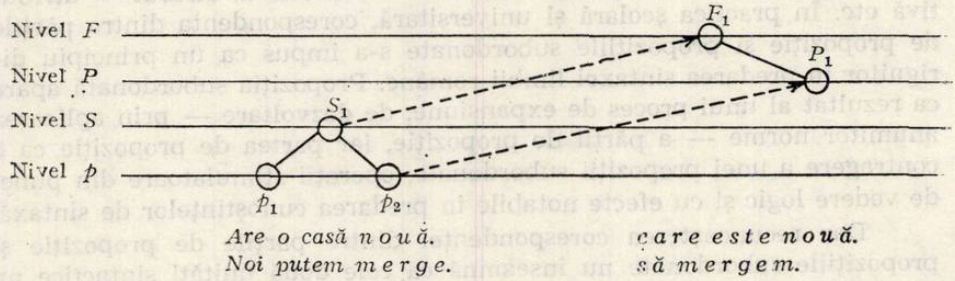
[1] Mioara Avram, *Despre corespondența dintre propozițiile subordonate și părțile de propoziție*, în *Studii de gramatică*, vol. I, 1956, p. 141—164.

[2] Vezi, printre altele, *Gramatica limbii române*, vol. II, București, Editura Academiei, 1966.

[3] V. Șerban, *Curs practic de sintaxă a limbii române*, București, Editura didactică și pedagogică, 1964 ; Valeria Guțu Romalo, *Sintaxa limbii române. Probleme și interpretări*, București, Editura didactică și pedagogică, 1973 ; Ion Popescu, *Limba română. Manual pentru clasa a VIII-a*, București, Editura didactică și pedagogică, 1977.

2. Corespondența dintre părțile de propoziție și propozițiile subordonate se realizează în cadrul unui sistem determinat, pe baza paralelismului relațional și funcțional care se stabilește între două niveluri aparținînd aceleiași ierarhii. Se recunosc, în general, în planul sintaxei, următoarele niveluri : al părților de propoziție, al sintagmelor, al propozițiilor și al frazei, fiecăruia corespunzîndu-i unități specifice : partea de propoziție, sintagma, propoziția și fraza. Urmărind raporturile de corespondență, vom constata că partea de propoziție se corelează funcțional cu propoziția, iar sintagma se corelează relațional cu fraza. Părțile de propoziție și propozițiile sînt unități funcționale, purtătoare ale unor funcțiuni — subiect-subiectivă, atribut-atributivă, complement-completivă etc. —, în timp ce sintagma și fraza sînt unități relaționale, niveluri la care se proiectează relațiile de determinare. De aceea, atît sintagmele, cît și frazele se supun definiției și clasificării numai pe baza unor criterii de ordin relațional [4].

Paralelismul se manifestă, așadar, pe de o parte, între părțile de propoziție și propozițiile subordonate, ca unități funcționale, și, pe de altă parte, între sintagme și fraze, ca unități relaționale. Acest fapt se confirmă și în procesul expansiunii sau al contragerii : partea de propoziție, ca unitate constitutivă a unei sintagme, devine, prin expansiune, propoziție, unitate constitutivă a unei fraze. Așadar, unitatea de structură despre care se vorbește adesea nu se stabilește între propoziție și frază, ci între sintagmă, ca prim domeniu de manifestare a relațiilor sintactice, și frază, iar corespondența sau paralelismul apare ca un proces care caracterizează părțile de propoziție și propozițiile [5] :



Se corelează în planuri paralele sau corespondente părțile de propoziție dependente și propozițiile subordonate corespunzătoare funcțional. Nu este antrenat în acest proces predicatul, care nu poate avea un corespondent într-o ierarhie superioară, fiind pe deplin autonom ; ceea ce apare la nivelul frazei ca propoziție subordonată predi-

[4] Conform acestui criteriu, frazele se clasifică în : fraze *coordonatoare*, fraze *subordonatoare* și fraze *mixte* ; în clasificarea sintagmei nu funcționează un criteriu unitar ; se disting totuși sintagme dependente *unilateral (casă nouă)* și *bilateral (cocoșul cîntă)*.

[5] Pentru simplificarea expunerii, vom folosi următoarele notații simbolice : p = parte de propoziție, S = sintagmă, P = propoziție, F = frază, T = termen regent, N = nume, V = verb, *Adj.* = adjectiv, *Adv.* = adverb, *Int.* = interjecție.

cativă este corespondentul numelui predicativ, parte de propoziție dependentă. În cadrul acestui sistem, subiectul are același statut sintactic ca și părțile de propoziție dependente, subordonîndu-se regentului verbal atît la nivelul sintagmei, cît și la nivelul frazei prin funcțiunea de subiect :

Îmi place { *p. plimbarea de seară.* / *P. să mă plimb seara.*

3. Corespondența sau paralelismul dintre părțile de propoziție și propozițiile subordonate corespunzătoare se definește pe baza unor trăsături comune, care caracterizează cele două unități.

3.1. Atît partea de propoziție *(p)*, cît și propoziția subordonată *(P)* se realizează ca determinanți ai aceluiași termen regent *(T)*: *T ← p / P*. Calitatea de regent este satisfăcută de toate părțile de vorbire care au capacitatea de a regiza o relație sintactică : substantivul și substitutele substantivului, verbul, adjectivul și, în situații mai puțin obișnuite, interjecția. În funcție de natura morfologică a regentului, se disting următoarele unități sintagmatice și frazeologice :

a. *N ← p/P : om pregătit / care este pregătit.*
b. *V ← p/P : a plecat pentru a studia / să studieze.*
c. *Adj. ← p/P : tare ca fierul / cum e fierul.*
d. *Adv. ← p/P : ușor de spus / să spui.*
e. *Int. ← p/P : bravo învățătorului tău / cui te-a învățat.*

Apariția lui *p* sau *P* este adesea condiționată de unele trăsături semantice ale termenului regent, care pot influența atît raportul de frecvență, cît și realizarea structurii celor două unități corespondente. Astfel, pe lîngă un regent adjectival, o frecvență mai mare cunoaște partea de propoziție, în timp ce, pe lîngă un verb, propoziția dispune de o mai mare libertate de construcție.

3.2. Partea de propoziție și propoziția subordonată corespunzătoare se realizează ca expresie sintactică a aceleiași relații de dependență sau de subordonare. Modalitățile de exprimare a relației de determinare vor fi condiționate, pe de o parte, de conținutul raportului și, pe de alta, de unele trăsături semantice și gramaticale ale termenului regent. Astfel, numai un substantiv cu trăsătura semantică „abstract" poate fi determinat de un verb la infinitiv sau de o propoziție atributivă care are ca marcă relațională conjuncțiile *că, să, dacă : dorința de a învăța / să învețe, teama de a întîrzia / că va întîrzia.* Prezența adverbelor relative *unde, cînd, cum* în structura subordonatelor atributive este condiționată de prezența, în calitate de regent, a unor substantive caracterizate prin marca semantică „loc" — *satul unde m-am născut* —, „timpul" — *ziua cînd ne-am cunoscut* — sau „modul" — *felul cum a vorbit.*

În limba vorbită, cînd se urmărește o extensiune a expresivității comunicării, se produce o translație între termenul regent și unitatea determinativă, regentul trecînd în poziția sintactică a determinantului, iar determinantul în poziția regentului. În acest caz, se produce așa-zisa

inversiune sintactică: *un om ca un munte* > *un munte de om, oameni de tot felul* > *tot felul de oameni, dulce ca mierea* > *ca mierea de dulce, deștept foc* > *foc de deștept, are fața roșie* > *este roșu la față*. În asemenea situații, structurile inverse se prezintă ca unități necorespondente, care se realizează numai la un singur nivel, fără posibilitatea de proiecție la un nivel superior. Astfel, relația de determinare din unitatea sintagmatică *dulce ca mierea* poate fi proiectată și la nivelul frazei, prin expansiunea predicativă *dulce cum e mierea;* în schimb, unitatea rezultată prin inversiunea *ca mierea de dulce* nu mai poate fi supusă aceluiași proces, ea funcționînd numai în această structură.

3.3. Față de termenul regent, atît partea de propoziție, cît și propoziția subordonată corespunzătoare îndeplinesc aceeași funcțiune sintactică; *p* și *P* sînt unități homofuncționale, care se realizează în condiții gramaticale similare: subiect-subiectivă, nume predicativ-predicativă, atribut-atributivă, complement-completivă, circumstanțial-circumstanțială. Unitatea funcțională este asigurată, pe de o parte, de referința la același termen regent pe baza aceleiași relații de determinare și, pe de altă parte, de poziția specifică a lui *p* și *P* față de regent.

O serie de trăsături semantice și gramaticale ale termenului regent impun același statut sintactic unităților determinative de tipul *p* sau *P*. Prezența în calitate de regent a unui nume sau a unui substitut al numelui reclamă funcțiunea atributivă pentru toate unitățile subordonate: *omul harnic / care este harnic, dorința de a pleca / să plece, locul de întîlnire / unde se întîlnesc, felul de a vorbi / cum vorbește.* În cazul unor substitute — pronume sau numerale — corespondentul funcțional la nivel sintagmatic este mai puțin reprezentat: *Tu care mă cunoști mai bine poți să vorbești; Toți care au răspuns foarte bine au luat notă mare.*

Verbul, prin complexitatea trăsăturilor sale semantice și gramaticale, intră în relație, ca termen regent, cu unități *p* și *P*, ale căror funcțiuni sintactice pot fi subiect, complement și circumstanțial. Unele se identifică și se definesc prin trăsăturile termenului regent. Calitatea tranzitivă a verbului determinat face posibilă apariția unui complement direct sau a unei propoziții subordonate completive directe: *Poate merge / să meargă; L-am învățat a scrie / să scrie;* valoarea pasivă a regentului permite construcția și identificarea complementului de agent și a propoziției subordonate corespunzătoare: *Cartea aceasta a fost citită de toți elevii / de cine a fost prezent.* Prezența unui verb copulativ reclamă totdeauna apariția unui nume predicativ sau a unei propoziții predicative: *El este student / ce ești și tu; Tu ai devenit inginer / ce ți-ai dorit.* În alte cazuri, semantica verbului implică o anumită funcțiune sintactică, atît la nivelul sintagmei, cît și la nivelul frazei: *Rezultă din spusele tale / din ce-ai spus tu; Mă refer la aceasta /*

la ce s-au referit și alții; Mă bizui pe tine / pe cine mi-e prieten.

Adjectivul și adverbul, marcate morfologic prin categoria comparativului de egalitate sau de inegalitate (superioritate sau inferioritate), prezintă, ca unități dependente, un complement circumstanțial de mod comparativ, la nivel sintagmatic, sau o propoziție subordonată circumstanțială de mod comparativă, la nivelul frazei : *Apa este tot așa de necesară ca și aerul / cum este aerul; Tu ești mai obosit decît mine / decît sînt eu.* Alteori, funcțiunea sintactică este reperabilă la nivelul unităților determinative *(p, P)* prin conținutul pe care îl exprimă în raport cu termenul regent. Această situație caracterizează mai cu seamă determinările circumstanțiale de loc, de timp, de mod, de cauză, de scop, condiționale etc. Același regent poate fi determinat, simultan sau succesiv, de mai multe unități :

El a plecat { *înainte de răsăritul soarelui.* / *înainte să răsară soarele.* ; *la munte.* / *unde a dorit.* ; *repede.* / *cum a putut.* ; *pentru a se odihni.* / *ca să se odihnească.*

3.4. Paralelismul dintre părțile de propoziție și propozițiile subordonate corespunzătoare este relevat și de prezența unor relatori comuni (prepoziții și locuțiuni prepoziționale, conjuncții și locuțiuni conjuncționale) ; mai exact spus, unii relatori specifici nivelului sintagmatic se regăsesc ca elemente constitutive în structura relatorilor cu care se operează la nivelul frazei. Pe această bază se pot stabili următoarele paralelisme [6] :

a. *Prepoziție sau locuțiune prepozițională — locuțiune conjuncțională :*

din cauza (din cauză de)	*— din cauză că*
din pricina (din pricină de)	*— din pricină că*
pentru (a)	*— pentru că, pentru ca să*
cu (în) scopul (de)	*— cu scopul să*
cu condiția (de a)	*— cu condiția să*
cu excepția (de a)	*— cu excepția că*
în locul (în loc de)	*— în loc să*

[6] Pentru detalii, vezi Fulvia Ciobanu, *Unele aspecte ale corespondenței dintre elementele prepoziționale și cele conjuncționale*, în *Studii de gramatică*, vol. III, 1961, p. 67—78.

în afara (în afară de)	*— în afară că*
pe lîngă	*— pe lîngă că*
pe baza (pe bază de)	*— pe bază că*
în cazul (în caz de)	*— în caz că*
cu tot (toată, toate)	*— cu toate că*
in timpul (în timp de)	*— în timp ce*
decît (a)	*— decît (să)*
fără (a, de a)	*— fără să*
pînă (a)	*— pînă (să)*

De notat că segmentele *decît, pînă* satisfac rolul de relatori sub aceeaşi formă, atît la nivelul sintagmei, cu statut de prepoziţie *(P î n ă la plecare mai sînt cinci minute*), cît şi la nivelul frazei, cu statut de conjuncţie *(P î n ă pleci, mai sînt cinci minute)* sau de locuţiune conjuncţională *(P î n ă s ă pleci tu, mai sînt cinci minute).* Acest paralelism caracterizează, de regulă, elementele de relaţie care introduc complemente circumstanţiale şi propoziţii subordonate corespunzătoare.

b. *Prepoziţie sau locuţiune prepoziţională — prepoziţie sau locuţiune prepoziţională + pronume sau adjectiv relativ-interogativ :*

cu	*— cu + cine, ce, care, cît, ceea ce*
de	*— de + cine, ce, care, cît, ceea ce*
la	*— la + cine, ce, care, cît, ceea ce*
împotriva	*— împotriva + cui, cărui(a), cîtor, a ceea ce.*

În această combinaţie, este angrenat întregul inventar de prepoziţii şi locuţiuni prepoziţionale. De subliniat că, în acest caz, prepoziţia satisface rolul de indicator de funcţiune a părţii de propoziţie sau a propoziţiei subordonate faţă de regent :

Mă plimb c u p r i e t e n u l m e u / c u c i n e m i - e p r i e t e n.

Ca indicator de funcţiune a unei propoziţii subordonate, prepoziţia sau locuţiunea prepoziţională poate fi independentă de pronumele relativ-interogativ, acesta definindu-şi funcţiunea în raport cu un termen regent din subordonata pe care o introduce. Astfel, în subordonata de mai sus *cu cine mi-e prieten,* pronumele relativ *cine,* deşi este precedat de prepoziţia *cu,* îndeplineşte funcţiunea de subiect, prepoziţia fiind indicele funcţional al propoziţiei subordonate sociative. Situaţia aceasta caracterizează, în general, propoziţiile interogative indirecte formulate ca răspuns şi construite prin subordonare faţă de verbul din interogativa directă cu ajutorul pronumelui interogativ : *De cine te temi? > Mă tem d e c i n e n u s p u n e a d e v ă r u l; Pentru care ai mai multă simpatie? > Am mai multă simpatie p e n t r u c a r e e s t e m a i h a r n i c.* În ambele subordonate, pronumele relativ-interogativ este subiect.

Prepoziţia sau locuţiunea prepoziţională devine indicator de funcţiune şi pe lîngă pronumele relativ-interogativ cînd subordonata se construieşte pe modelul structural al regentei, păstrînd acelaşi nucleu pre-

dicativ : *Mă plimb cu cine te plimbi și tu; Mă gîndesc la cine te gîndești și tu.* În aceste cazuri, funcțiunea pronumelui relativ-interogativ se identifică cu funcțiunea propoziției subordonate.

În cazul subordonatelor interogative indirecte construite în dependență de un verb de tipul *declarandi, dicendi, interrogandi,* prepoziția sau locuțiunea prepozițională are totdeauna rolul de indice funcțional al pronumelui dependent de un regent din subordonată, în timp ce față de propoziția regentă are o poziție independentă :

El nu mi-a spus { *ce face azi.* / *cu cine pleacă la mare.* / *la cine a fost ieri.* / *pe care a văzut-o.* / *din cauza cui a întîrziat.* / *pentru cîți a lucrat.* / *grație căror împrejurări a reușit.*

În exemplele de mai sus, toate subordonatele sînt propoziții completive directe, prepozițiile și locuțiunile prepoziționale fiind mărci ale dependenței pronumelui sau adjectivului relativ-interogativ de verbul din subordonată : *cu cine (pleacă la mare)* — complement sociativ față de verbul *a pleca; din cauza cui (a întîrziat)* — complement circumstanțial de cauză.

c. *Prepoziție — prepoziție + adverb relativ.* Spre deosebire de pronumele relative, care pot fi precedate de orice prepoziție sau locuțiune prepozițională, adverbele relative — *unde, cînd* și *cum* — prezintă un inventar restrîns de prepoziții pe care le selectează ; în plus, o prepoziție în combinație cu un adverb nu mai are rolul de indicator de funcțiune, ca în cazul pronumelor relative. Prepoziția pune în valoare anumite caracteristici semantice ale raportului local sau temporal : punctul de plecare, durata, punctul de sosire, direcția, sensul etc., în cadrul aceleiași funcțiuni sintactice. De aceea, în combinație cu un adverb relativ apar doar cîteva prepoziții : *de, de pe, pe, pînă + unde, cînd ;* în combinație cu adverbul relativ *cum,* cele două prepoziții — *după, pre* — sînt nesemnificative.

Urmărind paralelismul însă cu planul sintagmatic, unde inventarul de prepoziții și locuțiuni prepoziționale este mult mai bogat, se constată, la nivelul frazei, un cumul de valori, reduse la o semnificație generală :

de, din, de la, dinspre — *de (pe) + unde, cînd*
la, în, pînă în (la), înspre — *pe + unde, cînd.*
pe, prin, pe vremea — *pînă + unde, cînd*

El vine { *de acolo.* / *de la munte.* / *din oraș.* / *dinspre școală.* } *de unde a avut treabă.*

Nu a scris { *de un an.* / *din 8 aprilie.* / *de la începutul anului.* / *de prin mai.* } de cînd a plecat.

Prepozițiile, în combinație cu un adverb relativ, fiind comutabile — *de unde* /v/ *pînă unde, de cînd* /v/ *pînă cînd* —, deci în poziție liberă, nu formează împreună o locuțiune conjuncțională sau adverbială.

3.5. Corespondența dintre părțile de propoziție și propozițiile subordonate are și o bază semantică. Deși distincte ca unități constitutive, ele pun în valoare, în general, aceeași cantitate de informație, care poate să meargă pînă la identitate, cînd partea de propoziție este exprimată printr-un lexem verbal sau are în componența sa un radical verbal :

Vă rugăm a ne răspunde / să ne răspundeți.
S-a întors la apusul soarelui / cînd a apus soarele.
Adevărul trebuie recunoscut / să fie recunoscut.

În cazul subordonatelor construite cu pronume sau adverbe relative, sensul are o valoare pronominală implicită :

Mi-am petrecut vacanța { *la munte și la mare.* / *unde mi-a plăcut.* }

Am călătorit { *cu trenul și cu avionul.* / *cu ce-am putut.* }

3.6. Pe baza asemănărilor, a paralelismului de expresie și de conținut, se produc fenomenele de expansiune, cînd o parte de propoziție se transformă în propoziție *(p > P)*, și de contragere, cînd o propoziție este redusă la o parte de propoziție *(P > p)*, operații nu numai cunoscute, ci și folosite în mod eficient în practica predării sintaxei limbii române și în analiză ca procedeu de identificare funcțională a unor unități ambigue la un anumit nivel. Astfel, funcțiunile gerunziului, lipsit de mărci la nivel sintagmatic, devin explicite odată cu ridicarea sa, cu proiectarea la nivelul frazei printr-o propoziție echivalentă sub raport funcțional :

Ne bucurăm venind primăvara {
cînd vine primăvara. (timp)
dacă vine primăvara. (condiție)
că vine primăvara. (complement indirect)
pentru că vine primăvara. (cauză)
}

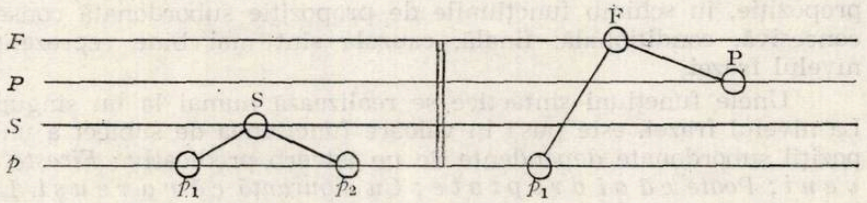
4. Părțile de propoziție și propozițiile subordonate corespunzătoare, deși sînt proiecția acelorași relații față de același termen regent, îndeplinind aceeași funcțiune sintactică, prezintă totuși și unele trăsături distinctive, care, în planul sintaxei, dau specificitate unei unități în opoziție cu o altă unitate. Existența unor note distinctive face ca paralelismul sau corespondența dintre părțile de propoziție și propozițiile subordonate corespunzătoare să fie relativă, limitată, iar cunoașterea

acestor trăsături este tot așa de importantă ca și a celor ce apropie, pe baza unor similitudini, cele două unități sintactice.

4.1. În primul rînd, părțile de propoziție și propozițiile subordonate corespunzătoare se realizează ca unități distincte din punct de vedere structural; partea de propoziție este o unitate cu structură simplă, în timp ce propoziția subordonată este o unitate cu structură complexă: *Învățînd, vei reuși.* /v/ *Dacă vei învăța, vei reuși.*

4.2. Partea de propoziție se realizează totdeauna ca unitate nepredicativă, pe cînd propoziția se realizează ca unitate predicativă. De altfel, trecerea de la o parte de propoziție la o propoziție subordonată corespunzătoare se face prin predicativizare, după cum contragerea implică, în mod necesar, procesul invers al depredicativizării[7]. Există mai multe procedee de predicativizare: *(a)* inserțiunea unor verbe *(a fi, a avea, a face, a putea* etc.): *lucru util* > *lucru care este util, om cu suflet* > *om care are suflet, pahar din sticlă* > *pahar care este făcut din sticlă; (b)* reluarea verbului dominant: *muncește cît doi* > *muncește cît muncesc doi, în loc de mere a luat pere* > *în loc să ia mere a luat pere; (c)* verbalizarea numelui sau a adjectivului: *copil ascultător* > *copil care ascultă, îi place dansul* > *îi place să danseze; (d)* trecerea verbelor de la moduri nepersonale la moduri personale predicative: *poate veni* > *poate să vină, e ușor despus* > *e ușor să spui, muncind, ai de toate* > *dacă muncești, ai de toate.* Prin urmare, distincția nonpredicativ-predicativ este fundamentală în definirea părților de propoziție și a propozițiilor subordonate corespunzătoare.

4.3. În strînsă corelație cu cele două trăsături de mai sus, partea de propoziție se definește și se realizează ca proiecție a unei relații de determinare la nivelul sintagmei, în timp ce propoziția subordonată se realizează și se definește ca proiecție a aceleiași relații, însă la nivelul frazei:



Orice transformare a lui *p* în *P* se face prin trecerea de la nivelul sintagmatic la nivelul frazei, după cum trecerea de la nivelul frazei la cel sintagmatic (contragerea) se face prin transformarea lui *P* în *p*.

[7] Pentru operațiile implicate de procesul predicativizării și depredicativizării în limba română, care sînt mult mai complexe decît cele cîteva enumerate mai sus, vezi Ion Diaconescu, *Unele aspecte ale structurii sintactice a limbii române*, în *Îndrumări metodice privind studierea limbii și literaturii române*, București, Editura didactică și pedagogică, 1981, p. 245—277.

Apartenența la niveluri sintactice distincte pune în opoziție cele două unități.

4.4. Deși între elementele de relație ale părților de propoziție și ale propozițiilor subordonate corespunzătoare se stabilesc o serie de asemănări, acestea sînt parțiale și irelevante sub raport structural sau ierarhic. Atît părțile de propoziție, cît și propozițiile prezintă *indici relaționali specifici fiecărui nivel*. Realizarea părților de propoziție este marcată de prezența *prepozițiilor* și a *locuțiunilor prepoziționale* ca mijloace analitice de proiecție a unei relații de determinare la nivel sintagmatic. În plus, pentru exprimarea aceluiași tip de relație, o largă întrebuințare cunoaște *flexiunea*. În schimb, realizarea propozițiilor subordonate este marcată de prezența *conjuncțiilor* și a *locuțiunilor conjuncționale* subordonatoare, a *pronumelor* și a *adjectivelor relative-interogative*, a *adverbelor relative-interogative* ca mijloace de proiecție a unei relații de determinare la un nivel superior, la nivelul frazei. Elementele de relație se disting, așadar, în funcție de nivelul la care se proiectează o relație de determinare. La nivelul frazei, funcționează ca mecanism de construcție și un sistem corelativ ; unui element de relație din subordonată îi corespunde în regentă un element corelativ : *cine — acela, cui — aceluia, cînd — atunci, unde — acolo, deși — totuși, fiindcă — de aceea* etc. La nivel sintagmatic, funcționarea sistemului corelativ este accidentală și răspunde unor nevoi de ordin expresiv, afectiv : *Din cauza ploii, de-aia am întîrziat ; Cu toate eforturile lui, tot n-a reușit.*

4.5. Funcțiunile sintactice exprimate atît de partea de propoziție, cît și de propoziția subordonată corespunzătoare, deși sînt identice, nu sînt puse în valoare în aceeași măsură la cele două niveluri ; unele cunosc o mai largă întrebuințare ca părți de propoziție, altele ca propoziții. Astfel, funcțiunile de complement de relație, element predicativ suplimentar, complement sociativ, instrumental, complement de agent, de măsură sînt mai bine reprezentate la nivel sintagmatic prin părți de propoziție, în schimb funcțiunile de propoziție subordonată consecutivă, concesivă, condițională, finală, cauzală sînt mai bine reprezentate la nivelul frazei.

Unele funcțiuni sintactice se realizează numai la un singur nivel. La nivelul frazei, este pusă în valoare funcțiunea de subiect a unei propoziții subordonate dependente de un adverb predicativ : *Firește că va veni ; Poate că ai dreptate ; Cu siguranță că va reuși.* La nivel sintagmatic, se realizează funcțiunea de predicat ; ceea ce funcționează la nivelul frazei sub numele de propoziție predicativă este corespondentul numelui predicativ și nu al predicatului.

Tot la nivel sintagmatic se actualizează cea mai mare parte a complementului de relație, marcat prin locuțiunile prepoziționale *referitor la, relativ la, privitor la* și chiar prin *în ceea ce privește*, devenită locuțiune prepozițională ca urmare a unei depredicativizări în timp a elementului verbal prin reducerea sa la o formulă invariabilă, fixă.

4.6. Din punct de vedere s e m a n t i c, nu se ajunge, în toate cazurile, la o identitate de înțeles între ceea ce se comunică printr-o parte de propoziție sau o propoziție subordonată. Această neconcordanță caracterizează, în general, propozițiile subordonate construite cu pronume și adverbe relative-interogative, al căror înțeles este, de cele mai multe ori, implicit, pronominal, în opoziție cu părțile de propoziție corespunzătoare, al căror înțeles este explicit, determinat :

Scriu c u p i x u l.	— *Scriu c u c e a m.*
Am venit c u a v i o n u l.	— *Am venit c u c e - a m p u t u t.*
A plecat l a p i a ț ă.	— *A plecat u n d e a d o r i t.*
Muncește b i n e.	— *Muncește c u m p o a t e.*
A cumpărat o c a r t e.	— *A cumpărat c e i - a t r e b u i t.*

Ca urmare a distincțiilor existente între părțile de propoziție și propozițiile subordonate corespunzătoare, în unele situații nu se mai produc procesele de expansiune și de contragere, unitățile funcționînd numai la un anumit nivel, fără să mai fie corespondente sau în concordanță [8].

5. Examinarea relației dintre părțile de propoziție și propozițiile subordonate corespunzătoare din perspectiva ierarhiei nivelurilor sintactice ne permite formularea cîtorva observații în final.

5.1. Între părțile de propoziție și propozițiile subordonate corespunzătoare se stabilește o corespondență, mai exact spus, un paralelism, care se bazează pe existența unor trăsături comune de ordin relațional, funcțional și semantic : referința la același termen regent pe baza unei relații de dependență prin care se exprimă aceeași funcțiune sintactică.

5.2. Paralelismul se manifestă, pe de o parte, între părțile de propoziție și propozițiile subordonate, ca unități funcționale, și, pe de alta, între sintagmă și frază, ca unități relaționale, evidențiindu-se totodată un mecanism complex, dar sistematic, care pune în corelație cele două planuri.

5.3. Trăsăturile comune ale părților de propoziție, ca unități constitutive ale sintagmelor, și ale propozițiilor subordonate, ca unități constitutive ale frazelor, fac posibile procesele de expansiune $(p > P)$ și de contragere $(P > p)$, procese fundamentale din punct de vedere structural.

5.4. Părțile de propoziție și propozițiile subordonate corespunzătoare, deși se corelează pe baza unor similitudini, prezintă totuși și unele trăsături distinctive care dau specificitate fiecărei unități în parte ; partea de propoziție se realizează structural ca unitate simplă, nepredicativă, ca proiecție a unei relații de determinare la nivel sintagmatic, în timp ce propoziția se realizează ca unitate complexă, predicativă, ca proiecție a aceleiași relații de determinare, însă la nivelul frazei. Așadar,

[8] Pentru detalii, vezi *Gramatica limbii române*, vol. II, p. 255—256 ; Mioara Avram, *art. cit.*, p. 141—164 ; Ion Diaconescu, *art. cit.*, p. 220—221.

în ierarhia nivelurilor sintactice, cele două unități se distribuie diferit : partea de propoziție — constituent al sintagmei, iar propoziția — constituent al frazei.

5.5. Drept consecință a distincțiilor existente între părțile de propoziție și propozițiile subordonate, în unele situații determinate nu se mai produc procesele de expansiune și de contragere, unitățile aparținînd unui anumit plan, fără să mai fie corespondente, paralele.

5.6. Abordarea raportului dintre părțile de propoziție și propozițiile subordonate din perspectiva corespondenței sau a paralelismului planurilor sintactice se dovedește a fi de o importanță deosebită atît în investigația științifică, în cercetare, cît și în metodologia predării sintaxei limbii române.

Aspecte ale exprimării orale și scrise la elevi

MARINA CIOLAC

1. Limba maternă reprezintă o disciplină fundamentală în cadrul sistemului instructiv-educativ al învățământului românesc. Școlii îi revine, alături de alte instituții, importanta sarcină de cultivare a limbii prin metode eficiente de predare/învățare. Acestea trebuie să permită capacităților și inteligenței elevilor să-și găsească condiții optime de afirmare, indiferent de mediul sociocultural din care aceștia provin [1].

Sondajele efectuate în școli, centralizate în diferite materiale și studii [2], au relevat pentru toate ciclurile de învățământ persistența unor deficiențe în însușirea românei literare. Acest fapt — concretizat în insuficienta stăpînire a tehnicii scris-cititului, în înțelegerea doar parțială a unor texte accesibile vîrstei elevilor și în imposibilitatea redării lor într-un mod coerent, clar și logic — explică într-o anumită măsură insuccesul unor elevi și la alte discipline de studiu.

2. Eșantionul de texte pe care l-am supus analizei a fost selectat din materialul cules în cursul unor anchete de tip sociolingvistic efectuate în localitățile : *Crevedia Mare* (Crev. M.), jud. Giurgiu, *comunitate rurală* (mai și iunie 1977) ; *Bolintin-Vale* (Bol.-V), jud. Giurgiu, *comunitate rurală în curs de urbanizare,* actualmente oraș (aprilie și mai 1976) ; *municipiul București* (Buc.) (februarie și mai 1978) [3]. Vorbirea locuitorilor acestor localități prezintă, în general, trăsăturile a c e l u i a ș i grai, cel muntenesc.

Corpusul de bază la care ne vom referi în cele ce urmează cuprinde un singur tip de texte (înregistrate de la 72 de elevi, cîte 24 din fiecare comunitate) : *narațiunea după model,* respectiv redarea orală și în scris a poveștii *Fata moșului și fata babei* (FB) de Ion Creangă [4]. Am urmărit astfel să evaluăm trăsăturile a două dintre componentele registrului folosit de elevi în școală, la lecție (engl. *school register) : (a)* sti-

---

[1] Pentru existența unor astfel de diferențe și în condițiile actuale, vezi, de exemplu, H. Cazacu, *Mobilitate intergenerații,* în *Viitorul social,* 1972, nr. 1, p. 118 ; cf. și I. Aluaș și A. Roth, *Mobilitate socială în socialism,* în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai,* an. XVIII, 1973, p. 36.

[2] O bună parte dintre acestea au fost multiplicate sub egida Ministerului Educației și Învățământului (vezi, de exemplu, *Studiu cu privire la predarea limbii și literaturii române în școala generală și în liceu,* București, 1977).

[3] Situate la distanță relativ mică de capitală, localitățile de tip *semiurban* și *rural* reprezintă *zone de influență imediată* și, respectiv, *apropiată* a capitalei.

[4] Textul, în general cunoscut elevilor din povestirile adulților și/sau din lectură proprie, a fost reactualizat prin audierea prealabilă a înregistrării pe bandă de magnetofon.

lul relatării orale a textelor citite (sau ascultate) în clasă ; *(b)* stilul relatării în scris a acestor narațiuni [5].

Atît în culegerea, cît și în interpretarea datelor lingvistice au fost implicați o serie de parametri susceptibili să producă modificări în mesaj, cum sînt :

a) comunitatea de rezidență a familiei copilului : rurală/semiurbană/urbană ;

b) situația de comunicare. Investigațiile noastre s-au limitat la situația de test. Am pornit de la premisa că, în context formal (oficial), recurgerea la elementele normate (standard) ale limbii se impune elevilor cu necesitate, în virtutea regulilor de adaptare a locutorului la circumstanțele comunicării (respectiv la interlocutor, la locul și la momentul discuției) ;

c) canalul de comunicare (oral/scris). Prin înregistrarea aceluiași text, reprodus oral și în scris (în context formal), ne-am propus să cercetăm în ce măsură, la sfîrșitul primului ciclu de învățămînt (clasa a IV-a), exprimarea orală și relatarea scrisă sînt însușite de elevi ca sisteme distincte, autonome, de comunicare.

3. Problema trăsăturilor și funcțiunilor specifice vorbirii și scrierii este dezbătută pe larg în bibliografia de specialitate [6]. Deosebirea fundamentală dintre exprimarea orală și relatarea scrisă decurge din condițiile specifice de realizare a actului comunicativ. Enunțul oral este puternic ancorat în contextul situațional, depinzînd de acesta. Desfășurarea comunicării orale în prezența receptorului permite locutorului (care întreține cu acesta un anumit tip de relații, împărtășind o experiență comună) să recurgă la o „sintaxă cu elemente mixte" (verbale și mimico-gestuale) [7]. Enunțul strict lingvistic poate conține astfel un coeficient ridicat de nedeterminare.

---

[5] Vezi, de exemplu, S. H. Houston, *Child Black English : The School Register*, în *Linguistics*, nr. 90, 1972, p. 21 : „*The school register* is the language used *in school with teachers* and *with other adults in other constrained and formal settings*" („*Registrul școlar* este limba folosită *în școală cu cadrele didactice*, precum și *cu alte persoane adulte, în alte contexte formale și care implică anumite constrîngeri*" ; s.n.). Autoarea distinge trei componente principale ale acestui registru : I. *Oral reading style* (stilul lecturii orale) ; II. *Freetalk style* (stilul vorbirii libere) ; III. *Composition style (written style)* (stilul compunerii, stilul scris). Relatarea textelor (re)memorate (poezii, basme, lecții etc.) se situează, după părerea autoarei, la limita dintre prima și a doua categorie.

[6] Menționăm aici cîteva lucrări apărute în ultimele decenii : A. Sauvageot, *Français écrit, français parlé*, Paris, 1962 ; G. Bourquin, *Niveaux, aspects et registres de langage. Remarques à propos de quelques problèmes théoriques et pédagogiques*, în *Linguistics*, nr. 13, 1965, p. 5—16 ; J. Beaudichon și A. Strock, *Étude du décalage entre langage oral et langage écrit*, în *Enfance*, 1971, nr. 4—6, p. 367—371 ; R. Escarpit, *L'écrit et la communication*, Paris, 1973 ; I. Simon, *La langue écrite de l'enfant*, 1973 ; E. Bautier-Castaing, *Pratiques linguistiques, discursives, pédagogiques : cause ou conséquence de l'échec scolaire ?*, în *Langages*, nr. 59, sept. 1980, p. 9—24.

[7] Cf. T. Slama-Cazacu, *L'Étude du roumain parlé : un aspect négligé — „L'indicatio ad oculos"*, în *Actele celui de-al XII-lea Congres internațional de lingvistică și filologie romanică*, București, 1970, p. 596.

Legăturile textului scris cu circumstanțele comunicării sînt mai laxe. Exprimarea scrisă se petrece, de obicei, în absența și/sau fără intervenția interlocutorului, elementele contextuale comune participanților la actul de comunicare fiind, în general, imprecise. Informația este exprimată prin mijloace strict verbale : enunțul este dens, încărcat cu determinări circumstanțiale concrete. Mesajul, odată redactat, există în sine, purtînd preponderent în text informația transmisă de autorul-emițător. O lucrare scrisă presupune, așadar, un grad mai mare de concentrare, planificare, reflecție și elaborare în raport cu mesajul transmis pe cale orală.

Abordarea textului oral și scris al poveștii FB dintr-o perspectivă mai largă, urmărind dezvoltarea comunicării [8], ne-a permis să constatăm că la sfîrșitul ciclului primar *nu se înregistrează decît parțial la elevi autonomia exprimării scrise față de mesajul oral.*

4.0. Ne propunem în continuare să demonstrăm și să nuanțăm afirmația de mai sus prin argumente de ordin statistic [9].

Vom lua în discuție, în cele ce urmează, cinci variabile lingvistice de natură diferită și cu o pondere inegală în procesul de comunicare :

a) pronunțarea (și reprezentarea în scris a) *vocalei e posttonice* (în poziție finală și/sau mediană) *în formele substantivale care adaugă articolul enclitic -le* (de tipul fetele fratele, mîinile) ;

b) complementul indirect exprimat prin substantive ;

c) acuzativul numelor comune aparținînd genului personal ;

d) pronumele relativ c a r e ;

e) opoziția de număr la persoana a III-a singular și plural a verbelor.

Evaluarea statistică a variabilelor se va face din perspectiva raportului *element lingvistic standard/element nonstandard.* Desemnăm prin *elemente standard* (S) faptele de limbă *normate* [10], utilizate în mod curent în exprimarea îngrijită (și neutră), deci *adecvate contextului formal (oficial) de comunicare.*

Prin opoziție, vom îngloba în categoria *elementelor nonstandard* (NS) caracteristice exprimării elevilor : faptele dialectale, populare și familiare, „cultismele" [11], fenomenele specifice vorbirii copiilor [12], precum

---

[8] Această analiză, care depășește cadrul strict al sistemului lingvistic, face obiectul unei prezentări aparte. Necesitatea abordării problemelor de educație lingvistică din perspectiva dezvoltării comunicării a fost subliniată în repetate rînduri de T. Slama-Cazacu (vezi, de exemplu, *Comunicare pentru educație și educație pentru comunicare,* în *Educație și limbaj,* București, 1972, p. 19—31).

[9] Expunerea de față, extrasă dintr-o analiză mai amplă, se limitează la discutarea unui număr restrîns de fapte lingvistice.

[10] Ne referim la n o r m a p r e s c r i p t i v ă a limbii literare, impusă de gramatici, dicționare și îndreptare.

[11] Vezi și V. Guțu-Romalo, *Corectitudine și greșeală,* București, Editura științifică, 1972, p. 27, 28.

[12] Vezi T. Slama-Cazacu, *Introducere în psiholingvistică,* București, 1968, p. 274. Aceste elemente reprezintă reminiscențe din perioada preșcolară.

și greșelile accidentale, a căror utilizare este *neindicată (nonadecvată) în comunicarea îngrijită (orală și scrisă) în context formal* [13].

4.1. Pronunțarea vocalei posttonice e (în poziție finală și/sau medială) în formele substantivale care adaugă articolul enclitic *-le* (feminine cu pluralul în *-e* sau *-i* și masculine cu singularul în *-e*, de tipul *fetele, mîinile, fratele*). Acest fenomen fonetic reprezintă o variabilă lingvistică neesențială din punctul de vedere al transmiterii optime a informației. *Menținerea nealterată* (atît oral, cît și în scris) a vocalei *-e* în situațiile menționate — *fenomen* S — conferă însă exprimării un caracter îngrijit.

a) Închiderea vocalei e la stadiul final (-e- ... -e > -i- ... -i ; fetili *;* sau *-e > -i :* mîinili*)*, cu *diferite stadii intermediare*, reprezintă *un fenomen* NS *dialectal*, caracteristic zonei la care ne referim :

— „a furat fusili lu fata moșului" (C.E., Crev. M., FB, oral) [14] ;
— „era toate animalili din pădure" (C.N., Crev. M., FB, oral) ;
— „să spele lighioaneli" (S.D., Bol.-V., FB, oral).

b) Tot în categoria *elementelor* NS am inclus *fonetismele hipercorecte* (de tipul crengele, mîinele), care caracterizează cu precădere exprimarea scrisă (de altfel, în lucrările redactate ale elevilor, ca elemente NS am înregistrat aproape exclusiv forme hipercorecte) :

— „pomul ș-a ardicat crengele în sus" (S.P., Crev. M., FB, oral) ;
— „murea găinele" (D.D., Crev. M., FB, scris) ;
— „de ce săm [= să-mi] murdăresc mîinele" (P.M., Bol.-V., FB, scris) [15].

Comparînd frecvențele relative [16] ale elementelor NS înregistrate în textul oral și, respectiv, scris la elevii din comunitățile menționate, am constatat următoarele :

— elevii anchetați în București nu recurg, în context formal, la variantele NS ale variabilei lingvistice analizate nici în exprimarea orală, nici în cea scrisă ;

— lucrările redactate de elevii din Bolintin-Vale nu reflectă un grad mai mare de elaborare decît enunțul oral (frecvența relativă a fonetismul NS fiind aceeași în mesajul scris și oral : 10,8%) ;

— textele culese în comuna Crevedia Mare se caracterizează în scris printr-un procent mai scăzut de elemente NS (3,2%) față de exprimarea orală (34,6%).

---

[13] Ne referim aici la exprimarea neutră, fără intenții afective și/sau stilistice.

[14] Am abreviat în paranteză numele și prenumele elevului (sigla inițială), localitatea de rezidență și tipul textului din care a fost extras exemplul (FB, oral, sau FB, scris).

[15] Fragmentele extrase din lucrările scrise ale elevilor sînt transcrise fidel, respectîndu-se întocmai ortografia cuvintelor.

[16] Am calculat frecvența relativă a fonetismului NS raportînd frecvența absolută a fenomenelor NS (numărul total de ocurențe NS) la totalul situațiilor din text în care închiderea vocalei este susceptibilă să se producă.

4.2. Considerat ca variabilă lingvistică, *complementul indirect exprimat prin substantive* reunește în corpusul de texte analizate realități morfosintactice diferite :

a 1) exprimarea *sintetică* a ideii de atribuire sau de adresare prin *varianta literară a substantivelor în cazul dativ (fetei, moșului),* fenomen S ;

a 2) exprimarea complementului indirect prin *forma dialectală muntenească de dativ singular feminin* (respectiv cu închiderea vocalei *-e- > -i-* în formele substantivale cu pluralul în *-e : fetii, babii),* fenomen NS, caracteristic zonei lingvistice la care ne referim ;

b) exprimarea *analitică* a valorii de atribuire printr-o construcție echivalentă cu dativul : *cazul acuzativ al substantivului, precedat de prepoziția la,* fenomen (în general) NS (popular) [17]. De exemplu :

— „să dea de mîncare *la puișori*" (O.P., Buc., FB, scris) ;

— „ea [= i-a] spus să le dai [= dea] mîncare *la copii*" (B.I., Crev. M., FB, scris) ;

c) exprimarea *analitică* a ideii de adresare sau de atribuire prin nume comune de persoană (masculine sau feminine), precedate de articolul masculin proclitic *lui (lu),* fenomen (în general [18]) NS caracteristic vorbirii familiare, neîngrijite, dar și vorbirii copiilor [19]. De exemplu :

— „fata babii îi spune *lu mama* ei că ea pleacă" (P.C., Bol.-V., FB, oral) ;

— „i-a luat *lu fata* moșului fusele" (S.P., Crev. M., FB, oral) [20] ;

d) complementul indirect exprimat prin *forma substantivală de nominativ sau acuzativ, juxtapusă,* fenomen NS, des întîlnit în *vorbirea copiilor* antepreșcolari și preșcolari [21], dar caracteristic și *relatării orale :*

— „Ei ea [= i-a] spus ca și *fata* [= fetei] moșului" (D.A., Crev. M., FB, scris) ;

---

[17] „Verbele construite în mod obișnuit cu dativul pot primi *și în limba literară* (s.n.) construcția prepozițională cu *la* atunci cînd complementul e nume de persoană la plural (și mai ales însoțit de un numeral sau alt determinant cu sens cantitativ) : *„S-au dat prime la zece fruntași în producție"* (*Gramatica limbii române,* vol. II, București, Editura Academiei, 1963, p. 165).

Construcțiile prepoziționale (cu *la*) echivalente cu dativul sînt cele mai frecvente printre variantele de complement indirect NS înregistrate la elevii din cele trei localități. Aceasta deoarece formele analitice sînt caracteristice unui anumit stadiu de dezvoltare a gîndirii copilului (vezi T. Slama-Cazacu, *Introducere în psiholingvistică,* p. 300 : „stadiul de formare incipientă a conceptelor cazuale"), dar și pentru că ele reprezintă construcții curente (familiare) în mediul în care trăiesc elevii.

[18] Pentru substantivele masculine care indică un grad de rudenie *(tată, frate, văr)* urmate de un adjectiv posesiv sau intrînd în alcătuirea unor substantive compuse *(tata-mare, tata-bătrîn),* antepunerea articolului hotărît masculin este acceptată de *Gramatica limbii române* (vol. I, p. 104) ca fiind literară.

[19] Vezi T. Slama-Cazacu, *Introducere în psiholingvistică,* p. 289 și urm.

[20] Substantivele proprii nu au fost luate în considerare în analiza de față decît prin situațiile care admit posibilitatea unei opțiuni, respectiv dativul substantivelor proprii feminine în *-a* : Ioan*ei* (formă S) / *lui Ioana* (formă NS).

[21] Cf. T. Slama-Cazacu, *Introducere în psiholingvistică,* p. 292.

— „fata babii a sărit ea prima și apoi i-a spus... *fata* [= fetei] moșului să sară și ea" (P.C., Bol.-V, FB oral).

Calculînd frecvența relativă a ocurențelor NS ale complementului indirect înregistrate în povestea FB (oral și, respectiv, scris), am constatat următoarele :

— la elevii din București și Crevedia Mare, procentul de elemente NS *scade în exprimarea scrisă* (Buc. : 39,3% → 23,8% ; Crev. M. : 90,5% → 74,2%) ;

— în comunitatea de tip semiurban însă se înregistrează *în lucrările redactate o (ușoară) creștere a frecvenței relative a fenomenelor NS* față de textul oral (Bol.-V. : 29,1% elemente NS în FB oral / 31,8% elemente NS în FB scris).

4.3. Acuzativul numelor comune de persoane (identificate de vorbitor) se construiește, *conform normelor limbii literare, precedat de prepoziția p e.*

a. Absența prepoziției în situații de acest tip reprezintă *un fenomen* NS mai răspîndit (popular și familiar), des întîlnit la copiii de vîrstă școlară mică. De exemplu :

— „Cînd a văzut baba a trimis[-o] și ea [pe] *fata* ei" (S.M., Crev. M., FB, scris) ;

— „Baba murea de ciudă. Și a trimis[-o] și [pe] *fata* babei și ea sa [= s-a] dus..." (M.L., Crev. M., FB, scris) ;

— „...ieșiră niște șerpi care[-o] mîncară [pe] *fata* babei [...]" (P.V., Buc., FB, scris).

b. Cazurile de *extindere a utilizării prepoziției* înaintea *unor nume comune de lucruri sau de animale* (cu funcțiune de complement direct) sînt, de asemenea, foarte frecvente în corpusul analizat. Considerăm ocurențele de acest tip e l e m e n t e N S *caracteristice vorbirii copiilor*, reminiscențe din perioada (ante-)preșcolară, care atestă înclinația copilului spre personificarea obiectelor [22]. De exemplu :

— „ea a luat *pe lada* cea mai mare și cea mai frumoasă" (B.D., Crev. M., FB, oral) ;

— „ea la [= le-a] opărit *pe lighioane*" (D.A., Crev. M., FB, scris) ;

— „Sfînta Duminică [...] a-ntrebat *pă animalele* cum a fost" (C.S., Bol.-V., FB, oral).

Datele statistice indică, la elevii anchetați, *scăderea frecvenței relative a elementelor NS în textul scris* (față de mesajul oral) pentru localitățile de tip *rural* și, respectiv, *semiurban* (Crev. M. : 33,3% → 20,6% ;

[22] *Gramatica limbii române* (vol. II, p. 154) consideră folosirea prepoziției *pe* înaintea numelor comune care desemnează *animale* o trăsătură a vorbirii populare și familiare.

Bol.-V. : 34,6% →19,6%), dar nu și pentru București (6,7% elemente NS în FB oral / 6,8% elemente NS în FB scris) [23].

4.4. Considerarea *pronumelui relativ* c a r e ca variabilă lingvistică ridică două probleme de natură diferită : A. *prezența* acestuia în corpusul analizat (deci *utilizarea* sa de către elevi) ; și B. problema *modului* în care este folosit (în variantă S sau NS).

A. Prezența în text a pronumelui relativ *care* semnalează existența propoziției atributive și indică, la nivelul structurilor, recurgerea la o frază mai complexă, construită prin subordonare. Utilizarea pronumelui relativ poate face ca exprimarea elevilor să devină clară și coerentă. Construirea frazei *(a)* prin juxtapunere (prin omiterea lui *care*) sau *(b)* prin joncțiune copulativă (utilizarea în „false" coordonate a conjuncției *și*) generează anacoluturi. De exemplu :

(a) — „sa [= s-a] întîlnit cu părul [care] avea niște pere [...]" (B.J., Crev. M., FB, scris) ;

— „Apoi plecă se întîlni cu cuptorul [care] i-a dat piine. Merse mai departe se întîlni cu puțul [care] i-a dat apa mai merse puțin se întîlni cu pomul [care] îi i-a dat mere" (C.S., Bol.-V., FB, scris) ;

(b) — „A dat peste fîntînă *și* a secat [...]" (C.M., Crev. M., FB, scris) [24] ;

— „[fata] a întîlnit o cățelușă *și* a mușcat-o [...]" (D.E., Crev. M., FB, scris).

B. În ceea ce ce privește *modul de utilizare* (în variantă S sau NS) a pronumelui relativ *care,* distingem în relatarea orală și, respectiv, scrisă a poveștii FB mai multe situații :

(a) Folosirea corectă a formelor pronominale în *nominativ și acuzativ prepozițional,* f e n o m e n S :

— „au ieșit de-acolo sute de lighioane *printre care* și aceia [= acelea] *pe care* le opărise" (B.R., Buc., FB, oral) ;

— „[...] apa *cu care* îi va spăla să nu fie nici rece dar nici fierbinte [...]" (I.A., Bol.-V., FB, scris) ;

— „A fost odată un moș, *care* avea o fată [...]" (O.P., Buc., FB, oral).

(b) Abaterea de la norma prescriptivă prin :

(b1) apariția unor *forme flexionare NS :*

— „întîlni o cățelușă *a cărui* picior era rupt [...]" (O.R., Buc., FB, scris) ;

— „baba *căruia*-i era ciudă a trimis-o și pe fata ei [...]" (P.C., Buc, FB, oral) ;

---

[23] Calcularea frecvenței relative a acestei variabile lingvistice s-a făcut prin raportarea numărului total de ocurențe NS la frecvența absolută a formelor de acuzativ ale substantivelor aparținînd genului personal, deci la numărul total de situații în care folosirea prepoziției este impusă de normele limbii literare. Am exclus însă din discuție cazurile în care utilizarea prepoziției nu este posibilă, și anume situațiile în care substantivul în acuzativ este precedat de un dativ posesiv, de tipul : *își* iubește *părinții* ; să-i îngrijească *animalele* (vezi *Gramatica limbii române,* vol. II, p. 155).

[24] Este vorba aici de o *zeugmă,* tip de anacolut care constă în nerespectarea condițiilor coordonării.

— „pe drum ea întîlni o cățelușă, *la care* îi întrase un ghimpe în picior" (M.M., Buc., FB, oral) [25];

(b2) forme invariabile și *neprecedate de prepoziție* ale pronumelui relativ *care* ca element joncțional cu funcțiune de complement sau atribut :

— „se întîlni cu o cățelușă *care* [= căreia] [îi] era rupte picioarele" (I.A., Bol.-V., FB, oral) ;

— „dete de o ladă [din] *care* ieșise vite cai miei [...]" (D.A., Buc., FB, scris) ;

(b3) apariția unor *forme invariabile (și fără prepoziție)* ale pronumelui relativ *care* cu funcțiune de complement, reluate însă *printr-un alt pronume precedat de prepoziție*, fenomen NS popular. Am înregistrat construcții de acest tip, al căror rezultat este anacolutul, doar la elevii din comunitatea rurală și semiurbană :

— „sa [= s-a] întîlit [= întîlnit] cu cățelușa *care* [pe care] a pus mîna *pe ea* să-i ea [= ia] coroana" (D.D., Crev. M., FB, scris) ;

— „apoi făcu mîncare, *care* [= pe care] nici *pe aceasta* n-o făcu bună" (P.C., Bol.-V., FB, oral) ;

(b4) folosirea *hipercorectă* (cu prepoziție) a pronumelui relativ *care* cu funcțiune de subiect :

— „au ieșit numai șerpi și balauri *pe care* [= care] le-a mîncat [= le-au mîncat] pe-amîndouă [= pe babă și pe fată]" (D.M., Buc., FB, oral) ;

— „[...] a dat peste o fîntînă care era amărîtă *din care* [= care] îi zise so [= s-o] ia so [= s-o] îngrijească" (S.V., Bol.-V., FB, scris).

Datele statistice privind utilizarea în variantă NS a pronumelui relativ *care* în cele trei comunități în funcție de canalul de comunicare (scris/oral) sînt următoarele : în București, FB oral : 38,7% / FB scris : 23% elemente NS ; în Bolintin-Vale, FB oral : 63,8% / FB scris : 100% elemente NS ; în Crevedia Mare, FB oral : 33,3% / FB scris : 73,7% elemente NS [26].

Așadar, se constată că doar la elevii din București relatarea scrisă determină scăderea frecvenței relative a formelor NS ale pronumelui relativ *care* (față de mesajul oral).

4.5. Marcarea formală a opoziției de număr la persoana a III-a singular și plural a verbelor prezintă o importanță deosebită pentru trans-

[25] Destul de frecvente sînt și situațiile în care pronumele relativ în acuzativ este folosit cu altă prepoziție decît cea pe care o cere sensul frazei, ca de exemplu : „văzu cuptoru cu plăcinte calde, *de care* cuptoru i-a dat și ei una" (D.A., Buc., FB, oral).

[26] Pentru calcularea frecvenței relative a formelor NS am exclus din discuție — ca fiind nepertinente — toate situațiile în care pronumele relativ are funcțiune de subiect. Am raportat, așadar, numărul total al elementelor NS (vezi sub b) la frecvența absolută a ocurențelor în care pronumele relativ trebuie să prezinte, conform normelor limbii literare, forme flexionare marcate diferit (G, D și Ac + prep.).

miterea în condiţii optime a informaţiei. *Tendinţa de neutralizare* a acestei opoziţii constituie un fenomen NS dialectal, caracteristic zonei lingvistice cercetate [27].

În excerptarea materialului am inclus printre *ocurenţele* NS ale fenomenului menţionat :

a) situaţiile de *omonimie* a persoanelor a III-a şi a VI-a [28] :

— „din ladă *iese* [= ies] şerpi şi balauri" (D.A., Buc., FB, scris) ;

— „şerpii *a mîncat* [= au mîncat-o pe] baba şi pe fată" (D.A., Buc., FB, oral) ;

b) formele rezultate din *acordul prin atracţie :*

— „[animalelor] le *plăcuseră* [= plăcuse] mîncarea" (O.P., Buc., FB, oral) ;

— „[ea] a-ntrebat dacă fata le-*au îngrijit* [= a îngrijit] bine [animalele]" (R.O., Buc., FB, oral). (Folosirea pluralului pentru singular atestă nesiguranţă lingvistică sau chiar necunoaşterea normei limbii literare.)

Valorile care exprimă frecvenţa relativă, calculată pentru fenomenele NS înregistrate în povestea FB, reflectă *doar la elevii din Bucureşti o atenţie mai mare acordată exprimării scrise* în raport cu relatarea orală (Buc. FB oral : 37,2% elemente NS / FB scris : 25,5% elemente NS ; Bol-V. FB oral : 49,9% / FB scris : 63,6% ; Crev. M. FB oral : 80,8% / FB scris : 85,8%).

*

Am examinat mai sus cîteva fapte lingvistice de natură diferită, înregistrate în relatarea orală şi scrisă, în context formal, a unei naraţiuni după model (povestea *Fata moşului şi fata babei).* Rezultatele statistice, considerate global, conduc spre concluzia generală enunţată anterior (sub *3).* Lucrările redactate de elevii clasei a IV-a (din Crev. M., Bol.-V. şi parţial din Buc.) păstrează încă anumite trăsături ale mesajului oral, neelaborat. Textele scrise se prezintă, în general, ca simple încercări de transpunere prin mijloace grafice a exprimării orale.

Relatarea în context formal (şcoală), şi în primul rînd relatarea scrisă, impune recurgerea la elementele standard ale limbii. O educaţie lingvistică eficientă nu va urmări însă înlăturarea formelor NS din registrul verbal al elevului, ci crearea priceperilor şi a deprinderilor de adaptare de către copil a exprimării la condiţiile de realizare a actului comunicativ (respectiv la situaţie şi la canalul de comunicare). Numai încadrarea preocupărilor de cultivare a exprimării (orale şi scrise) în contextul mai larg al dezvoltării comunicării poate asigura succesul deplin al activităţii de predare şi de învăţare a limbii materne în şcoală.

---

[27] Această tendinţă afectează toate timpurile indicativului (nu întotdeauna şi formele de perfect simplu), situaţiile fiind însă de natură diferită : la prezentul verbelor de conjugarea a II-a, a III-a şi a IV-a, fenomenul este analogic (cu verbele de conjugarea I) ; la celelalte timpuri este analogic cu prezentul pentru toate verbele, suprapunîndu-se la imperfect şi la mai mult ca perfect peste un fenomen etimologic cu o arie mai largă de răspîndire.

[28] Nu am luat însă în considerare, în calcularea frecvenţelor, indicativul prezent al verbelor de conjugarea I, la care nu există posibilitate de opţiune (persoanele a III-a şi a VI-a fiind identice şi în limba literară).

Tentația și rigorile criticii

STELIAN DUMISTRĂCEL
Centrul de lingvistică, istorie literară și folclor, Iași

În vol. I, 1981 din *Limbă și literatură* (p. 148—152), Aurelia Bălan-Mihailovici recenzează lucrarea noastră *Lexic românesc. Cuvinte, metafore, expresii,* apărută la Editura științifică și enciclopedică în 1980 (în continuare, *Lexic).* Recenzenta își propune, credem, să facă o prezentare critică și, probabil, obiectivă, în folosul cititorilor culegerii și al autorului. De aceea, nu lipsesc aprecierile propriu-zise, generale, iar tonul criticii sale este, de regulă, circumspect. Astfel că recenzia îi oferă autorului, oricum, posibilitatea unei confruntări în parte profitabile. Dar prezentarea făcută este minată, în fond, de o serie de observații pe care le considerăm neîntemeiate, privind aspecte importante ale demonstrației, care pot dezinforma pe cititor, mai ales pe cel ce nu are interesul imediat de a verifica cît de îndreptățite sînt observațiile critice insistente de care ia cunoștință.

Criticile nefondate ale recenzentei se încadrează în următoarele categorii de procedee :

1. Ni se atribuie afirmații inexistente în lucrare, pe baza cărora poziția pe care ne-am fi situat este combătută. Astfel, în recenzia citată (în continuare, *Rec.),* p. 152, col. 1, ni se pune în sarcină afirmația că am considera expresiile din categoria numită i m a g i n a r e că „ar reflecta, în gradul cel mai înalt, posibilitățile specifice de asociere ale spiritului românesc", dar că exemplele citate (nu se precizează unde) „nu pot oglindi această concepție, deoarece [...] nu sînt diferențiate din punct de vedere etnic", și recenzenta indică corespondentele franțuzești pentru *a fi cu capul în nori, a fi cu picioarele pe pămînt, a-și pierde capul, cap pătrat.* Nu am făcut nicăieri această afirmație, nici direct, nici indirect, și nu am discutat (nici nu am citat măcar în treacăt undeva) construcțiile *a-și pierde capul* și *cap pătrat.* Pe de altă parte, *a fi cu picioarele pe pămînt* apare subliniată într-un text din Creangă (*Lexic,* p. 240) pentru c o n t r a s t u l cu o expresie imaginară : *a spune cai verzi pe pereți.* Dintre celelalte exemple, presupuse de recenzentă că „par a fi numai românești", pe *a cresta în grindă* nu am socotit-o expresie imaginară, ci ca o *copie a realității,* fiind tratată în alt capitol (2.1.2), și am apreciat-o ca tipică pentru reflectarea mediului domestic (p. 170). Ea apare și la p. 239, dar pentru a marca contrastul cu *a scrie pe mucul lumînării.* Așadar, la o teză atribuită se aduc în discuție și exemple inventate sau greșit interpretate.

În alt loc (*Rec.*, p. 151, col. 2), ni se atrage atenția că am analizat unele expresii „ca fiind românești, dar pe care le putem găsi în franceză sau germană : *a pescui în apă tulbure*... [se indică corespondenta franceză], *bate fierul pînă-i cald*..., *a bate cîmpii*..., *a vinde pielea ursului din pădure*..., *a avea stofă*..., *a rămîne cu gura căscată*...", remarcîndu-se că *nu am exclus* (!) posibilitatea calchierii la expresiile discutate sub titlul *Medii și preocupări reflectate de construcțiile neologice* (unde, de fapt, am discutat, cum se poate vedea, aproape exclusiv împrumuturi și calcuri, delimitate ca atare : p. 228). Desigur, considerăm toate expresiile discutate în cap. 2.1.2 (pornind de la terminologii profesionale evocînd mediul rural) și 2.1.3 (pornind de la vocabularul meseriilor) ca fiind românești (și printre ele apar numai excepțional unități frazeologice de tipul *a avea stofă*, evident neologică, însă completînd discuția cu privire la expresiile puse în circulație de un anumit mediu profesional), dar nu am afirmat nicăieri că ele sînt n u m a i românești. Imputarea ni se pare curioasă, cu atît mai mult cu cît însăși recenzenta observa că nu am încercat să separăm „expresiile și metaforele tipic românești [...] de cele împrumutate din alte limbi" (*Rec.*, p. 151, col. 1). Asupra originii locuțiunilor și expresiilor din limba română ne-am oprit în introducerea de la p. 139, indicînd cadrul general al problemei, după Florica Dimitrescu, și fixîndu-ne ca obiectiv prezentarea (dar nu în exclusivitate) a expresiilor *indigene*. Discutate în grupuri pornind de la criterii socioprofesionale (din agricultură, creșterea animalelor, pescuit, industrie casnică, meserii practicate în mediul rural și urban), calitatea lor de a fi r o m â n e ș t i ni se pare indubitabilă, chiar dacă pentru multe (sau pentru toate) s-ar găsi corespondente în limbile popoarelor vecine (astfel de expresii metaforice pot fi socotite „indigene în fiecare limbă în parte", p. 139 ; în literatura de specialitate împrumutul de metafore la acest nivel este chiar pus la îndoială), iar unora și în limbi de cultură din alte zone ale Europei (de unde au putut pătrunde în stiluri ale limbii române literare, dar nimeni n-ar putea susține că acestea le-au furnizat vorbirii populare, producțiilor folclorice !). Întrucît paralelismul *a pescui în apă tulbure* — *pêcher en eau trouble* poate fi ușor constatat după orice dicționar frazeologic bilingv, considerăm că ceea ce prezintă interes pentru cunoașterea expresiei *românești* este faptul că în diverse zone ale țării există chiar practica pescuitului după tulburarea apei, ilustrată, pentru zona Baia, cu un text din Băcescu, *Peștii, așa cum îi vede țăranul pescar român*, și pentru zona Doljului, după Marin Sorescu, cu poezia *La tulburat* (*Lexic*, p. 199—200). Nu ne referim la celelalte expresii invocate de recenzentă, întrucît ele au fost numai citate ca evocînd un anumit mediu profesional sau un anumit context sociopsihologic : iată însă și o probă a „autohtonismului" pentru *bate fierul pînă-i cald*, zicală izolată dintr-un context mai larg ce cuprinde și o motivație a îndemnului : *...că, dacă se va răci, geaba-l vei mai ciocăni* (ap. I. C. Chițimia, *Paremiologie*, în vol. *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, 1971, p. 242) ; nu este exclus ca aceste versuri să reprezinte însă o explicație didacticistă, ce se adaugă, în dezvoltări de prelucrare ale unor Anton Panni anonimi, pentru cei a căror receptivitate este mai

puțin sensibilă la sugestie. Sîntem de acord cu necesitatea delimitării fondului de expresii idiomatice tipic românești, preocupare deosebit de dificilă, care pînă acum a aparținut în special folcloriștilor. Considerăm că, pe lîngă cunoașterea adîncită a aspectelor etnografice, cercetării lingvistice a acestei probleme îi lipsește încă un instrument important : dicționare-tezaur consacrate primelor secole ale scrisului românesc, avînd surse documentare pentru ilustrarea unor stiluri diverse, care ar pune în lumină și utilizarea metaforică a cuvintelor și a diferite construcții închegate, căci textele vechi sau mai noi reprezentînd traduceri și izvoare beletristice, dat fiind și nivelul la care pot fi solicitate în *Dicționarul general al limbii române,* nu oferă indicii satisfăcătoare pentru a considera astfel de utilizări ca proprii limbii române, după cum datarea fazei din evoluția limbii pe care o reflectă textele folclorice sau de factură populară, citate în dicționare, rămîne îndoielnică, dacă nu este chiar imposibilă.

2. Se neglijează contextul unei discuții și sînt eludate distincții (uneori subliniate) pentru a fi combătute drept conclusive afirmații parțiale, realizate chiar prin omisiune de text, iarăși pentru a se aduce corective sau pentru a se prezenta soluția recenzentei.

Astfel, în continuarea discuției privind expresiile luate din alte limbi, nu înțelegem dacă Aurelia Bălan-Mihailovici este sau nu de acord cu ceea ce „se susține" în următorul citat (*Rec.*, p. 151, col. 2), și anume că „analiza expresiilor împrumutate (sau calchiate) recent din diferite limbi străine [...] este tot atît de justificată pe cît este și includerea neologismelor propriu-zise într-un dicționar al limbii române". Subliniem că punctele de suspensie omit, stîngaci, motivarea acestei poziții : „...în cadrul mijloacelor expresive ale limbii vorbite..." (*Lexic,* p. 228), motivare în lipsa căreia pare să se insinueze absența unei distincții elementare între fondul autohton și stratul nou al unităților frazeologice expresive. Cu atît mai mult cu cît paralela citată urmează după precizarea că „multe dintre expresiile plastice noi și neologice pe care le discutăm în continuare sînt, într-un fel sau altul, împrumutate din diferite limbi străine (în special din franceză și italiană) *chiar cu sensurile figurate citate*" (subl. n. ; *ibid.*), ceea ce face măcar superfluă informația servită de recenzentă că termeni neologici ca cei discutați au pătruns, „după părerea noastră, nu numai cu sensul concret, ci și cu unul sau două sensuri figurate din limba de origine" (*Rec.*, p. 151, col. 2). Lăsînd deoparte aspectul etimologic ca preocupare a viitorului dicționar frazeologic al limbii române, am afirmat însă că „astfel de îmbinări de cuvinte ne interesează aici numai în măsura în care au devenit mijloace expresive ale limbii române" (*Lexic,* p. 228), din necesitatea determinării sensului evoluției acestor mijloace : datorită marii diferențieri ce a intervenit la nivelul ocupațiilor, expresiile la origine formule tehnice profesionale pierd, în limba comună, primul loc printre mijloacele de exprimare figurată, în favoarea construcțiilor reflectînd domeniul suprastructurii, al culturii și divertismentului, urmare a tendinței de omogenizare socială și culturală din zilele noastre (*id.*, p. 242, 244). Această orientare își pune amprenta și asupra selecției expresiilor simțite ca

avînd o putere mai mare de plasticizare, recenzenta exagerînd (p. 152, col. 1) rolul pe care l-am fi atribuit, din acest punct de vedere, aparteneței sau nonaparteneței cuvintelor de la baza expresiilor imaginare la fondul principal lexical (cf. *Lexic*, p. 242).

Aceeași „tehnică" se aplică și în cazul discuției asupra cuvîntului *vălărie*, despre care se afirmă că l-am analizat „tot drept colectiv, deși contextul în care apare pledează pentru sensul de «obicei»" (*Rec.*, p. 150, col. 2). De fapt, noi am susținut, pe baza analizei derivatelor în *-ie*, paralel cu cele în *-it* și *-et*, că, „la origine, *vălărie* ne apare în mod cert ca un substantiv colectiv, dar în textul în care a fost înregistrat i se pot atribui *atît* sensul de 'ceată a vălarilor' *cît și cel* de 'obicei al vălarilor'" (*Lexic*, p. 166). Subliniem că pentru *vălărie* avem, practic, o singură atestare (pe baza căreia nu putem trage o concluzie definitivă), că *a merge, a umbla* sînt urmate numai de *(cu) vălăritul (vălăretul)* în construcții fixe tipice locuțiunilor verbale, iar *vălărie* apare ca titlu al textului dialectal furnizat de un informator din Nereju-Vrancea, urmat de contextul : *plecam cu vălăria prin sat*. Recenzenta nu combate, ceea ce ar fi interesant din punctul de vedere al cercetării, derivarea lui *vălărit, vălăret, vălărie* de la *vălar*, cuvînt atestat, ci stăruie în discuția privind derivarea ultimului de la un verb *(a) vălări*, înregistrat în *Dicționarul* lui Scriban. Nu am dezvoltat această cale, datorită faptului că suspectăm (încă) existența verbului, care într-un dicționar poate apărea și ca urmare a unei tehnici lexicografice „normalizatoare" (la Ciorănescu, care nu indică nici el izvoare, pare a fi preluat din Scriban). Dar nu se poate vorbi de „*excluderea totală* (subl. n.) a interpretării lui *vălărit* ca abstract verbal" *(Rec.*, p. 150, col. 2), de vreme ce chiar în citatul dat de recenzentă imediat anterior formularea, pe care prudența o impune, este : „... *vălărit, vălăret, vălărie* p o t fi derivate de la acesta" [de la *vălar*], ceea ce d-sale îi apare ca o „insistență" neconvingătoare, suspectînd (?) drept succedaneu faptul că „pentru a-l convinge pe cititor se aduc numeroase argumente de ordin etnografic", și îi provoacă, se pare, supoziția că „de aceea uneori argumentele lingvistice nu apar suficient de convingătoare" *(Rec., loc. cit.)*. Este o legătură de la mijloace la efect a cărei semnificație ne scapă. Considerăm încercarea de a convinge pe cititor recomandabilă încă în cercetarea, și de către alții, a acestei familii de cuvinte și a obiceiului, insuficient cunoscute, cu următoarele alte precizări de amănunt : din discuția despre *vălar* și *vălaș* (*Lexic*, p. 164), cuvinte ce nu au o legătură directă cu *vălar* 'tînăr ce umblă cu vălăritul', nu credem că se poate afirma că l-am „combătut" pe Vasile Bogrea ; realitatea este cea reflectată de tonul comentariului, căci scriem că Bogrea „pare să sugereze" legătura *val — vălar, vălaș* (noi credem că ultimele două substantive pot fi puse în legătură directă cu *vale)*.

3. Trăsături ale celor două procedee discutate anterior, la care credem că se poate adăuga evidenta lipsă de atenție față de textul comentat, se fac simțite cu prilejul formulării altor obiecții. Întrucît, așa cum citează chiar recenzenta, am afirmat că împrumuturile populare „au fost puse în circulație *cu precădere* (subl. n.) pe calea vorbirii" (*Rec.*, p. 149, col. 2), înseamnă că nu excludem nici ca formulare (nu mai vorbim de

contextul general al discuției) existența altor căi de pătrundere a împrumuturilor „populare" în limba literară. În concepția noastră (și nu numai a noastră) „termenii populari «se referă la realității din mediul rural»" *(Rec., loc. cit.)*, dar nu trebuie trecută cu vederea dezvoltarea ideii : *populare* sînt și vechile denumiri ale lunilor anului sau termeni ce denotă un grad aproximativ de cunoaștere a unor realități *(arap)*, care nu sînt caracteristice mediului rural (*Lexic*, p. 44). „Raportarea" termenilor populari la limba literară nu este „înțeleasă ca prezență masivă a cuvintelor «regionale», «dialectale» și a termenilor «populari» în numeroase scrieri" aparținînd diverselor stiluri, cum glosează recenzenta *(Rec.*, p. 149, col. 2), ci pur și simplu analiza lor ca elemente de un anumit tip, ce reflectă un anumit mediu, în componența lexicului limbii literare, după perioada care a urmat utilizării idiomului local în scris cu drept de „dialect" literar (*Lexic*, p. 45—46). Cît despre *secerătoare*, cuvîntul nu este numaidecît un calc semantic după fr. *moissoneuse* (de altfel, cu alt sens exista în română înainte de cunoașterea prin cărți de popularizare și din practică a mașinii de secerat) ; el trebuie discutat, oricum, alături de *plantatoare*, la care recenzenta nu ne mai indică corespondentul francez, și de multe alte denumiri, și ca o creație pe teren românesc (de astfel de termeni ca nume ale mașinilor agricole ne-am ocupat într-un articol din LR, XVI, 1967, nr. 6 ; v. p. 501—506). Ni se atribuie exagerat (sau formularea este imprecisă) că introducem termeni lingvistici ca *diacronie, sincronie, termen regional, dialectal, popular* „fără a se preciza care este accepțiunea care li se dă în mod obișnuit" (*Rec.*, p. 149, col. 2). Într-adevăr, folosim termenii citați cu accepțiunile obișnuite, iar precizările privind utilizarea *specială* sînt făcute în paragrafele în care sînt discutați (vezi, mai sus, pentru *popular*), iar nu în definiții. Unități frazeologice „incluse [...] în sfera expresiilor" (asupra criteriilor clasificării, v. *Lexic*, p. 133), cum sînt proverbele *calul de dar nu se caută de dinți, mielul blînd suge la două oi*, nu sînt invocate în paragraful indicat *(Rec.*, p. 151, col. 1), ci printre metaforele și expresiile extrase din diferite terminologii profesionale (2.1.2). Tot acestui grup aparțin expresiile în care apar cuvintele *oaie, miel, a paște ;* cele avute în vedere de recenzentă ca puse în circulație de comentarea *Bibliei* (în care apar *turmă, păstor ; ibid.*), dacă le-am fi discutat, trebuiau citate, desigur, printre construcțiile „savante", a căror existență nu o ignorăm (*Lexic*, p. 234).

Semnalăm, în încheiere, diferite scăpări în citarea unor expresii, fapt care provoacă o notă de umor (involuntar) în textul ce are un cu totul alt ton : *a s t a ca peștele în apă* (pentru *a o duce ca...*) ; tot recenzentei îi aparține completarea particularizatoare *(mele)* a expresiei *a pune frîu gurii (limbii) m e l e* (*Rec.*, p. 151, col. 1). Date fiind chiar și aceste aspecte, nu știm dacă, în general, lectura grăbită i-a provocat recenzentei tentația criticii sau dacă criticismului i-a servit o lectură grăbită ; în orice caz, recenzia confirmă faptul că demersul critic impun, pe lîngă o formație care să contribuie la dezvoltarea ideilor luate în discuție, aplicația la obiect și respectul pentru adevăr și chiar pentru amănunt. În afara acestor rigori, critica riscă să rămînă la nivelul veleității.

Critica literară postpașoptistă

ȘT. CAZIMIR
Universitatea din București

Anii domniei lui Alexandru Ioan Cuza, perioadă în care se așază temeliile statului român modern, imprimă instituțiilor și formelor de cultură un curs de edificare activă, în cadrul căruia literatura e confruntată cu noi exigențe și orientată spre noi finalități. Cuprinsă și ea în această mișcare de primenire, critica literară, fără a dispune încă de exponenți cu autoritate și de un cadru stabil al manifestării, începe să-și pună totuși întrebările legate de propria ei constituire ca gen. Zestrea beletristică a deceniilor anterioare, sporită prin creația literară curentă, impunea necesitatea unui prim bilanț critic, ca un mod de a verifica bazele edificiului înainte de a-i proiecta o dimensiune mai ambițioasă. La rîndul lui, actul evaluării reclama fixarea unor criterii, care se cereau deduse dintr-o concepție generală asupra artei. Oricît de inegale ca nivel sau de diverse prin tema lor ocazională, textele critice ale vremii își descoperă, în problemele enunțate mai sus, o sensibilă convergență de preocupări. Întreprinsă mai cu seamă din interiorul literaturii, adică de către scriitorii înșiși, meditația critică n-a căpătat încă un caracter specializat, dar sînt unele indicii că aspiră să și-l dobîndească. Aflată în căutarea unui etalon al valorii, gîndirea postpașoptistă își manifestă global fidelitatea față de spiritul precursorilor imediați, îngăduindu-și însă și unele abateri, care anunță o nouă atitudine. „Ar fi interesant lucru — scria G. Sion în 1861 — dacă cineva ar face o istorie comparativă și critică a poeziei noastre : în ce timp și ce a scris fiecare poet, ce influență au avut, și ce impresiune au produs operele sale asupra contimpuranilor, și ce valoare literară au în sine“ *(Pleiada poeților români)*. Începutul, timid încă, al disocierii între valoarea socială a operei de artă și valoarea ei estetică se lasă deslușit în aceste rînduri. Articolul din care le-am desprins efectuează în continuare o „reviziune a poeților noștri contemporani“, oprindu-se cu caracterizări succinte asupra lui Asachi, Heliade, G. Săulescu, B. P. Mumuleanu, D. Gusti, V. Cîrlova, M. Cuciureanu, I. Văcărescu, C. Stamati, Cezar Bolliac, C. Negruzzi, Gr. Alexandrescu, V. Alecsandri, D. Bolintineanu, A. Donici, G. Baronzi, G. Crețeanu. Observațiile asupra creației unora dintre ei sînt neașteptat de severe, semnalînd premisele unei schimbări în conștiința literară a vremii. Despre Asachi, bunăoară, ni se spune : „Iată un veteran, carele zbîrnîie în liră mereu cam de pe la 1818. Ce păcat ! În așa lungă carieră de poezie, el nu poate să ne lase măcar un vers de model“. Cu aceeași intransigență, deși în termeni mai elevați, e tratat

Cezar Bolliac : „Înflăcărata sa imaginaţiune a conceput ideea bizară de a populariza filozofia, democraţia, patriotismul şi toate ideile politice cele mari ale secolului prin poezie". Fraza sună premaiorescian, anticipînd o teză esenţială a *Cercetării critice* din 1867, deşi ultimul lucru la care s-ar fi gîndit vreodată Maiorescu ar fi fost să-şi descopere în G. Sion un precursor !

Nevoia unui conspect critic al literaturii anterioare este resimţită şi de către Pantazi Ghica, acesta procedînd — în cîteva pagini de la sfîrşitul romanului *Un boem român* — la trecerea în revistă a celor mai de seamă scriitori şi creaţii literare dintre 1830 şi 1860, cu asocieri adesea interesante şi cu un remarcabil simţ al ierarhiei valorilor. Sînt menţionaţi rînd pe rînd Cîrlova (care a păstrat, în *Ruinurile Tîrgovişti*i, „acel sigiliu al melancoliei Nordului, acel caracter sombru al lui Ossian"), Iancu Văcărescu („are mult din vioiciunea lui Béranger şi ceva din poetica cugetare a lui Lamartine"), Heliade („inteligenţă vastă, fertilă, concepţiune mare, merit necontestabil ca autor", a fondat însă „o şcoală de depravaţie literară", făcînd din limba română „un adevărat turn al Babelului"). Grigore Alexandrescu, numit „Esopul României", are „tot spiritul strălucit, toată fineţa muşcătoare, toată facilitatea fertilă a lui Voltaire". Vasile Alecsandri este, „fără contestare, cel mai glorios dintre autorii şi poeţii români". Filozofia lui „e umană, generoasă şi patriotică, fără emfază şi fără pedantism". Critic sever al viciilor sociale, „el le biciuieşte cu o vervă ce aparţine numai lui şi care nu rămîne în urma lui Molière". Bolintineanu e un „poet în toată puterea cuvîntului" (aceeaşi formulă, sub condeiul lui Maiorescu, îl va viza pe autorul *Epigonilor)* ; poeziile lui „sunt elegii încîntătoare ca ale lui Lamartine, sonate grave ca ale lui Beethoven, melodii dulci ca ale lui Schubert, accente sublime ca ale lui Weber ; poeziele lui nu sunt versuri, sunt cîntece armonioase". Dintre prozatori sînt amintiţi Alecsandri, Bolintineanu, N. Filimon (acesta din urmă „are mult din cugetarea filozofică şi înaltă a lui Montaigne, ceva din caracterul aspru şi veridic al lui La Bruyère şi — ceea ce îl strică — generul lui Sainte-Beuve", explicîndu-ni-se în continuare că ar fi vorba de „o siluire de rezonament şi de argumentaţie, o imitaţie a modului de a scri a lui Sainte-Beuve, în chiar erorile acestui critic"). Asupra lui Filimon va reveni Pantazi Ghica într-un articol din *Ţăranul român* la apariţia romanului *Ciocoii vechi şi noi*, căruia — după semnalarea „cîtorva mici şi neînsemnătoare erori" — îi subliniază meritul fidelităţii realiste : „Tipul postelnicului Tuzluc şi tîrîtoarea umilinţă a lui Păturică este de o asemănare perfectă, şi originalele portretelor putem zice că fiecare din noi le-au cunoscut ; descrierea palatului şi a moravurilor sub stăpînirea domnitorului Caradgea este de o esactitate istorică nespusă". Despre *Elena* lui Bolintineanu va opina în schimb că e „o producţiune cu totul slabă şi nenimerită, mai cu seamă cînd autoriul se numeşte Bolintineanu şi cînd pune dasupra «Roman (adică romanţ) *socialo-filozofico-politic*»". Din producţia literară curentă, Pantazi Ghica se mai opreşte asupra versurilor lui Depărăţeanu (acesta, „dacă ar voi să scrie româneşte iar nu păsăreşte, ar avea talent şi ar fi între rarii poeţi ai ţării noastre"), asupra dramei lui G. Baronzi *Matei Basarab*

sau Dorobanţi şi seimeni, cu multe versuri frumoase, dar avînd intriga „întunecoasă, neînţeligibilă", în fine asupra *Mărgăritărelelor* lui Alecsandri, prilej de a-l compara pe poet cu Béranger, Lamartine, Victor Hugo şi — lucru inedit la data aceea — cu autorul *Artei poetice* : „Nu ştim dacă aprecierea noastră e justă, dar noi găsim o mare asemănare între Alecsandri şi Horaţiu". În ansamblu, articolele critice ale lui Pantazi Ghica se remarcă prin efortul de a descoperi şi formula meritul estetic al operelor de care se ocupă, prin tonul de strictă urbanitate şi, mai ales, prin probitatea aprecierilor, mai toate în consens cu judecata posterităţii.

Ca un indiciu al spiritului critic ce-şi măreşte treptat raza de acţiune poate fi citată şi contribuţia ocazională a poetului G. Creţeanu, *Mişcarea literară din 1861 în ţările române*, cu unele idei şi atitudini care — încă o dată — par să anticipeze critica maioresciană. Pe marginea unor versuri ale lui Depărăţeanu, autorul articolului din *Revista română* notează : „poezia, oricare i-ar fi forma, spre a merita numele de poezie, trebuie să fugă de expresiile triviale, şi, chiar cînd are pretenţia de a fi realistă, să nu nesocotească gustul". Culegerea *Nemesis* a lui Bolintineanu e primită cu insatisfacţie : „Mărturisim [...] că [poetul] n-a fost totdauna norocit în inspiraţiile sale, că cele mai multe sunt lipsite de acea sare atică care face mai cu seamă meritul unei bune satire, că nu au fineţa şi corecţia ce suntem în drept a pretinde de la un poet de distincţie ca domnia-sa." Asemenea reflecţii sînt în măsură să ne edifice asupra mutaţiei ce se opera — încet, dar sigur — în modul de a recepta literatura, în speţă asupra sporului de exigenţă critică, iar faptul că formularea lor aparţine unui poet corectează anticipat o părere a junimiştilor, potrivit căreia epoca anterioară ar fi fost complet lipsită de discernămînt literar, „toţi poeţii compunînd un fel de confrăţie în care se menajau reciproc" (G. Panu).

Aspiraţia difuză a epocii postpaşoptiste către o nouă calitate a criticii îşi găseşte expresia cea mai revelatoare în activitatea lui Radu Ionescu (1834—1872), autor al volumului de versuri *Cînturi intime* (1854), ca şi al unor încercări în proză (între care începutul de roman *Don Juanii din Bucureşti*), dar cu preocupări dominante în direcţia publicisticii literare şi politice, desfăşurată cu asiduitate la *Dîmboviţa*, *Independinţa*, *Românul* ş.a., precum şi în paginile *Revistei române*. Aproape tot ce ne apare astăzi ca interesant şi novator în critica lui Radu Ionescu, de la izvoarele ei teoretice şi pînă la ironia expresiei, concurează a-l defini drept un Maiorescu în crisalidă. El este astfel printre cei dintîi la noi care susţin utilitatea polemicii în cadrul unei culturi autentice şi încearcă a-i fixa un statut al demnităţii : „Polemica serioasă, bazată pe argumente logice, ferindu-se de fraze confuze, care încurcă mai mult dezbaterile, şi susţinută în marginile bunei-cuviinţe, produce totdeauna mari foloase. [...] Adevărata polemică are în vedere ideile şi principele, iar nu persoanele. Nu este polemică aceea care, spre a combate o idee, se atacă la persoane. Nu este polemică aceea care-şi compune argumentarea de [= din] injurie, de aluziuni brutale, de fraze goale şi fără şir" *(Despre polemică)* ; „Dorim polemica pentru principii cu demnitate în expresiuni" *(Dl Heliade)*. El este acela care, cu doi ani înainte

de apariţia *Cercetării critice asupra poeziei române,* invocă logica în analiza unor imagini poetice, reproşîndu-i lui Bolintineanu că, într-o odă închinată lui Napoleon al III-lea, l-a asemuit pe împărat cu zeul Neptun şi cu un curcubeu, iar lui Gr. Grandea că, în cuprinsul unei singure strofe, şi-a comparat propriul suflet cu o „selbă", cu o ruină şi cu un brad ! El este acela care, exact în spiritul ce-i va dicta lui Maiorescu concluziile sale din 1867, declară că studiul regulilor literare „nu dă şi talentul de a scrie, dar nimeni nu poate pretinde că talentul nu are trebuinţă de a studia aceste regule" *(Critica literară).* Terenul unei apropieri mai profunde a celor doi îl oferă estetica hegeliană, cunoscută de Radu Ionescu prin intermediul traducerii franceze a lui Ch. Bénard. Dovada esenţială — dar nu singura — a însuşirii unor teze ale filozofului german o constituie studiul *Principiile criticei,* publicat în *Revista română* (1861). Scrierea începe prin postularea unor „principii absolute" ce ar guverna domeniul artei şi prin situarea acesteia pe o poziţie intermediară, între percepţia senzorială şi gîndirea abstractă : „arta [...] ţine oarecum mijlocul între aceste două chipuri extreme de a descoperi adevărul şi a cunoaşte universul care ne încongiură". Cît priveşte calea de urmat pentru aflarea pricipiilor generale ale artei, temeiul hegelian se recunoaşte fără dubiu în menţionarea succesivă a metodei istorice inductive şi a celei teoretice deductive, spre a se conchide că, dincolo de meritele şi importanţa fiecăreia, „cea mai bună metodă este cea care poate reuni pe acestea amîndouă ; şi adevărata critică superioară este acea care, pe lîngă studiul serios al deosebitelor opere artistice, pe lîngă dezvoltarea gustului necesar spre a le aprecţui, ar uni şi cugetarea filozofică pentru a cerceta principiile artei şi a înţelege frumosul în sine". Distincţia între ştiinţă şi artă, unite în efortul lor de cunoaştere, dar separate prin modul specific al reflectării (de o parte „adevărul curat şi fără văl", de alta reprezentarea ideii „sub o formă simţitoare"), e îndatorată aceluiaşi izvor, din care de altfel ni se oferă şi două extrase, în forma abreviată a intermediarului francez. Odată stabilită armătura teoretică şi indicate caracterele distinctive ale poeziei epice, lirice şi dramatice, partea de concluzii a studiului subliniază necesitatea fundamentării criticii pe un sistem de principii generale, care s-o călăuzească în judecarea operelor de artă şi să-i asigure obiectivitatea în aprecieri ; „căci nu este destul a exprima asupra unei opere impresiunile sale personale şi a o judeca numai după simtimentul său ; aceasta nu este critică, nu are nici o însemnătate şi nu aduce nici un rezultat folositor". Un accent deosebit se pune, în final, pe misiunea social-educativă a criticii, chemată să răspîndească ideile, să dezvolte gustul şi să cultive sentimentele generoase, să promoveze — prin cercetarea legăturilor culturale dintre naţiuni — solidaritatea lor politică, să acţioneze ca un factor de progres şi civilizaţie.

Al doilea document notabil al influenţelor hegeliene receptate de Radu Ionescu îl reprezintă ideile sale despre roman, expuse în scrisoarea introductivă la *Don Juanii din Bucureşti* (1861), remarcabilă pledoarie în favoarea dezvoltării romanului original. Relevînd în *Comedia umană* un „monument grandios" şi propunînd ca modele mai accesibile pentru

scriitorii români „încîntătoarele romanţe d-obiceiuri ale lui Thackeray şi Dickens", scrisoarea desfăşoară în continuare cîteva consideraţii întemeiate şi profunde privind natura romanului şi determinarea lui istorică. Se arată că romanul deţine supremaţia în literatura timpurilor moderne deoarece corespunde în cel mai înalt grad noii mentalităţi a oamenilor, pe care traiul „complicat prin civilizaţie" i-a smuls din lumea fanteziilor poetice şi i-a deprins a căuta „realitatea şi viaţa pozitivă". Romanul dispune de o nelimitată capacitate de cuprindere a vieţii şi de o mare varietate de forme ; prin „studiul faptelor istorice", „analiza inimei omeneşti" şi „observarea obiceiurilor", el ajunge a înfăţişa „istoria întreagă a societăţii". Unele din aceste propoziţii atestă cu claritate înrîurirea lui Hegel, cel care, denumind romanul „epopee burgheză modernă", îi lega apariţia de lipsa stării poetice originare ce hrănise epopeea propriu-zisă, respectiv de „existenţa prealabilă a unei realităţi organizate prozaic".

Modul în care acţiunea critică a lui Radu Ionescu îi validează programul teoretic merită o privire aparte. O idee centrală a sa este aceea a inspiraţiei sociale şi autohtone ca principal izvor al originalităţii literare : „Este destul ca un poet să înţeleagă bine societatea în care trăieşte, să o observe c-o serioasă atenţiune, să o reprezinte cu fidelitate, şi totdeuna va avea meritul de a fi original. Societatea noastră, bine studiată, are, pentru comedie, pentru fabulă, pentru roman, scene, fapte, moravuri, caractere de cea mai mare originalitate" *(Alexandru Donici)*. Ideea apăruse şi în scrisoarea introductivă a *Don Juanilor din Bucureşti* : „Romanţul, în deosebitele sale forme, poate dobîndi un caracter d-originalitate, descriind faptele, pasiunile şi obiceiurile ce ar studia, analiza şi observa în societatea noastră". Din păcate, scrierile de valoare ale timpului, care îi puteau servi drept piese demonstrative, nu se bucură de atenţie din partea lui Radu Ionescu. Criticul consacră studii întinse unor subiecte marginale (Dora d'Istria, Al. Donici), în schimb prozele lui Odobescu şi Hasdeu rămîn nemenţionate, la fel *Ciocoii vechi şi noi*, deşi opera lui Filimon i-ar fi oferit cea mai bună ilustrare a propriilor teze despre roman.

Partea cea mai vie şi cea mai legată de actualitate a activităţii criticului rămîn cronicile teatrale. Stările de lucruri ale scenei româneşti, într-o perioadă în care eforturile de înnoire şi consolidare coexistau cu multe şi mari neajunsuri, îşi găsesc în Radu Ionescu un comentator avizat. Situaţia repertoriului e supusă de el unei critici acide, ascunsă sub haina aşteptării răbdătoare : „... la 3 octombrie s-a reprezintat *Memoarele Diavolului*, comedie vodevilă în trei acte de E. T. Arago şi de Vermont. Am aşteptat altceva. La 5 octombrie s-a reprezintat *Martirii inimii*, dramă în 5 acte, tradusă de d. S. Mihălescu. [...] Am aşteptat iară. La 12 octombrie s-a reprezintat *Năucul muntelui*, dramă în cinci acte şi opt tablouri, tradusă de d. Zachariadi. [...] Am mai aşteptat iară. După *Năucul muntelui* a venit *Jianul, căpitan de haiduci*, dramă cu cîntece în 4 acte de d. Anestin şi al 4-lea act de d. Millo. [...] Eram în nerăbdare de a vorbi, dar am aşteptat încă. După *Jianul* s-a jucat... sunteţi departe de a ghici. Am lăsat lucrurile dupe pămînt pe cari le-am văzut pe toate, şi le-am înţeles, şi nu a mai rămas nimica de-nvăţat din viaţa

omenească. Să mergem şi prin lumea aerului ; destul am văzut oameni şi fiare, asasini, crime, trădare, desperare, haiduci, fiul care blestemă pe muma sa ; să mai vedem şi îngeri, diavoli, ursitori şi pe regina lor pe un tron de aur, încongiurată de stele şi de lumină ; talismane prin cari chemăm pe cine voim şi dobîndim ceea ce dorim. Iată *Fata aerului.* Ce mult am dori să avem acel talisman ca să dobîndim pe teatru piese mai omeneşti. Şi cu această ocaziune iar am aşteptat. [...] Terminăm, zicînd iară despre piesele teatrului român : să mai aşteptăm !" *(Teatrul român).* Într-un alt articol, după clasificarea operelor dramatice în trei mari diviziuni (piese de caracter, de moravuri şi de situaţii), criticul constată că mai există şi compoziţii neclasificabile, „pentru că sunt producţiunile unei imaginaţiuni bolnave ; acele drame teribile, spăimîntătoare, epileptice, care te îngheaţă şi-ţi ridică părul în sus, şi pe cari spiritul francez le-a făcut ridicule prin parodiile în care toţi suspină, gem, strigă, răcnesc, se bat şi mor : tatăl moare, fiul moare, amanta moare, sufleorul moare, maşinistul moare, autorul moare, toţi grămadă, unul peste altul" *(Fiammina).* Cu asemenea texte în repertoriu, teatrul îşi trăda misiunea veritabilă, aceea de a fi „şcoala unei naţiuni, şi singura şcoală de unde în toate zilele se vorbeşte la mii de oameni". De aici atitudinea de intransigenţă pe care criticul înţelegea s-o adopte : „Decît o tăcere sistematică, o laudă neîntemeiată pe nici un cuvînt, sau o critică lipsită de orice principe, credem că este mai folositor adevărul, atît pentru bine cît şi pentru rău" *(Turnul de Nel, Caterina Howard).* Prin acest enunţ, maiorescian în spirit, se exprimă tendinţa cea mai viabilă a activităţii lui Radu Ionescu şi totodată o necesitate mai generală a vremii în care ea s-a desfăşurat. Succesul criticii lui Maiorescu nu va fi, după cum se ştie, nici rapid şi nici uşor. Dar, pentru cine studiază mai atent lucrurile, anii care precedă intrarea lui în arenă sînt bogaţi în gesturi pregătitoare şi în semne de bun augur.

Din ideologia literară a lui Al. I. Odobescu

Poezia, între exclamația naturii și discursul rațiunii

N. RAȚĂ-DUMITRIU
Universitatea din București

S-a observat cu justețe că Odobescu nu a fost un iubitor al ideilor generale și nici al atitudinii speculative. Nu l-a preocupat niciodată să scrie un tratat despre poezie sau despre altă materie asemănătoare. Opiniile pe care și le-a expus asupra unor astfel de teme au fost provocate de jocul întîmplărilor și al intereselor sale variate și totdeauna s-au raportat la probleme concrete, avînd de multe ori o finalitate practică. Așa s-a petrecut și cu ideile lui despre poezie. Atîtea cîte au fost, el și le-a format cu aplicare specială la literatura română. Obodescu nu a avut temperamentul și nici energia unui om de directivă, dar a meditat permanent asupra stării și orientării literaturii române și s-a simțit adînc implicat în destinul ei. În cadrul acestor preocupări, el a trebuit, totuși, să atingă și probleme cu o semnificație mai generală. Într-o asemenea împrejurare, pornind de la unele rezerve și regrete nedisimulate față de modul cum evoluase poezia română modernă în primele ei faze, el ajunge să examineze un motiv de o rezonanță deosebită : natura poeziei, privită în special din unghiul raporturilor ei cu limbajul.

Dacă ne-am reprezenta ansamblul opiniilor lui Odobescu asupra literaturii ca pe *un prelung „dialog" între un antic și un modern*, motivul amintit s-ar situa, prin tonalitățile fundamentale în care este articulat, printre temele „vocii" antice. Dar relieful lui e dat nu atît de înscrierea în orizontul unei vechi și prestigioase estetici, cît de locul pe care-l ocupă în disputa cu motivele provenind de la cealaltă „voce", purtătoare a interogației moderne asupra naturii poeziei. E și aici o ocazie, ca în multe alte împrejurări, să observăm unde se află interesul și frumusețea acestui dialog, început în sufletul scriitorului nostru încă în anii adolescenței și continuat pe durata întregii sale existențe. Momentele de strălucire și de rodnicie ale „înfruntării" dintre cele două voci se realizează nu acolo unde ele se distanțează într-o fidelitate orgolioasă față de ele însele, ci acolo unde trec una în alta, se contaminează, se întrepătrund și se modelează reciproc în frînturi de traiectorii ce par pîlpîiri spre o sinteză armonizatoare. Aici se vede adevărata natură paradoxală a acestui dialog. Pentru că cele două voci nu vin de fapt din lumi diferite, nu emană de la două ființe alcătuite din substanțe aparținînd unor galaxii separate prin mii de ani-lumină. Ele sînt, în realitate, ipostaze ale aceleiași ființe, ale unei ființe care pare să fi pornit în căutare de sine și sub chipul căreia recunoaștem în cele din urmă chipul omului modern.

Anticul din acest dialog e un *alter ego* al modernului și de aici derivă, paradoxal, autenticitatea — atît de des evocată — a timbrului vocii sale. Se știe că antichitatea a început să fie retrăită cu o pasionată participare simpatetică în special din momentul în care ea s-a lăsat configurată ca o imagine compensatorie pentru lumea modernă descentrată, dezarticulată și solicitată de tendințe contradictorii. Antichitatea astfel reprezentată a devenit reflexul conștiinței de sine dramatice a omului modern. Puțini moderni au putut să reintegreze umanul prin retrăirea spiritului antic. Printre ei se numără și Odobescu. Clasicismul scriitorului nostru nu e unul dinaintea crizei, ci unul din rarele momente senine desprinse pe fondul agitat al timpurilor moderne. Analiza motivului aici selectat poate fi privită ca o probă în acest sens.

Odobescu crede a identifica, la începuturile poeziei române moderne, o mare șansă ratată. El ne spune că poezia românească s-ar fi aflat atunci în fața unei opțiuni decisive : ea avea de ales, pentru constituirea și dezvoltarea ei ulterioară, între două modele radical deosebite : acela oferit de limbile vechi, pe de o parte, și cel al limbilor moderne, pe de altă parte [1]. Modelul vechi se conducea, în esență, după principiul celebru al logodirii utilului cu plăcutul, ceea ce avea drept rezultat o artă a limbajului subtilă și rodnică în frumusețe. La greci, notează Odobescu, „cînd omul zicea ceva nu era destul să-l spună astfel numai încît să fie de toți înțeles, trebuia însă să placă și minții și auzului ; de acolo derivă toată acea cultură măiestrită a limbei, care printr-o frazeologie concretă, viguroasă și mult cuprinzătoare, variată în mii de feluri, cu mii de colori și împletită cu o grațioasă și cumpătată continuitate, ca meandrele ce ornau friza templurilor grecești, făcu din poporul elen poporul cel mai literat ce s-a văzut pînă acum în lume" [2]. Ce s-a întîmplat, în schimb, mai tîrziu ? „Limbile moderne — continuă Odobescu —, din contra, au sacrificat clarității atît grația, cît și energia : despicînd pînă la infinit frazele și formele sintactice și gramaticale și chiar cuvintele, ele au ajuns a fi, în comparațiune cu cele antice, niște înșiruiri molatice și discolore de ziceri, care n-au altă virtute decît aceea d-a prezenta minții un înțeles neted și lesnicios, graiului un rost limpede și necomplicat, scrierii o obicinuință accesibilă tutulor și care se învață cu puțină silință" [3]. Oricît ar părea de ciudat, ne întîlnim și aici cu o întrepătrundere aproape inextricabilă de motive ale unui clasicism bătrîn cu idei ale lumii moderne. În definitiv, în inima opoziției schițate de Odobescu se poate recunoaște, deși ușor estompată de aluviuni de altă na-

[1] Revenea, oarecum anacronic, dar într-o formă superioară și în termeni emancipați, o dilemă ce fusese foarte activă în zorii culturii române moderne. Primii cărturari o discutaseră cu aplicare la tiparele prozodice și sistemele de versificație. Dimitrie Eustatievici propusese ferm modelul limbilor vechi. Ienăchiță Văcărescu crezuse însă că limba română ar fi putut asocia tiparele antice cu elaborările limbilor moderne.

[2] A. Odobescu, *Opere*, II. Ediție critică publicată sub îngrijirea prof. univ. Al. Dima. Text critic și variante de Marta Anineanu. Note — Virgil Cândea, București, Editura Academiei, 1967, p. 45.

[3] *Ibidem*.

tură, teza centrală a preromantismului și romantismului asupra originii și evoluției limbajului, așa cum o inauguraseră Vico și Herder. Odobescu se asociază acestora în caracterizarea fazei moderne a limbajului, devenit simplă unealtă, instrument complet subordonat gîndirii logic-abstracte, așezat total sub semnul utilității discursive, dezrădăcinat din solul mustos al sensibilității și de aceea veștejit și uscat, stors de marile energii poetice de care fusese încărcat în prima lui vîrstă. Numai astfel se explică faptul că în partitura acestei voci antice aflăm ironii la adresa „înțelesului neted și lesnicios" și graiului cu „rost limpede și necomplicat", note care, în alte contexte, sînt prezentate ca tot atîtea virtuți ale scriiturii clasice. Dar schița de evoluție a limbii, împrumutată de la moderni, e adusă în sprijinul viziunii tradiționale. Evident, aici Odobescu se desparte de moderni. Pentru aceștia, dezvoltarea gîndirii logice, ascendența tot mai pronunțată a intelectului asupra impulsurilor naturale și a vieții afective fuseseră însoțite, în procesul de abstractizare și secătuire a limbajului originar, și de dezvoltarea unui ansamblu de așa-numite tehnici artistice, din ce în ce mai artificiale și mai sofisticate. Recîștigarea stării genuine trecea și prin înlăturarea acestei „arte", crescută parazitar pe limbajul dintîi. Limba poeziei era socotită, după cum bine se știe, limbă naturală, frustă, spontană, necultivată. Anticul nostru nu se putea angaja în această direcție. Pentru el, poezia, ca toate celelalte producții ale spiritului uman, era fapt de cultură. Limba veche se deosebea de cea modernă nu ca naturalul de cultural, ci ca o formă de cultură de o altă formă de cultură. S-ar putea spune că, din perspectiva anticului, limba modernă era chiar mai necultivată decît cea veche, pentru că din ea lipsea tocmai preocuparea pentru plăcut și pentru frumos, preocupare care presupunea „acea cultură măiestrită a limbei", un adaos de gratuitate peste funcția ei de utilitate. Desigur că, într-un anumit sens, procedeele creatoare de vigoare, plăcere și frumusețe reintroduceau sensibilul în limbaj, dar nu în manifestările lui brute, ci în acelea filtrate prin formele limbii cultivate.

Odobescu prelua, așadar, critica limbajului modern din teorii relativ recente, dar opera cu un concept vechi al poeziei. Faptul avea consecințe dintre cele mai interesante. El ajungea, pe această cale, să sugereze un fel de tipologie a discursului verbal prin care poezia își vedea atribuit un statut lingvistic original. Ea s-ar fi aflat undeva la mijloc, între limbajul genuin, natural, spontan, expresie nemijlocită a contactului direct cu lumea concretă, a pasiunii și imaginației, pe de o parte, și limbajul abstractizat, devitalizat, instrumental, aservit vieții practice și discursului logic-rațional, pe de altă parte. *Poezia ar fi reprezentat, prin urmare, forma prin excelență umană a limbajului, cumpănă și frînă între două pante pe care acesta se putea dezumaniza: țipătul instinctului și formula stearpă a unei civilizații artificializate.*

Acest tip de poezie — adică poezia ! — fusese ratat, după părerea lui Odobescu, la începuturile literaturii române. „Între aceste două modele, continua el în textul citat mai înainte, limba română, pe la începutul secolului nostru, putea încă să aleagă ; literații de care vorbirăm

și avem aici a vorbi (Văcărești — n.n.) căutară, potrivit cu ale lor mijloace, să o împingă pe calea dificultoasă, dar plină de frumuseți a imitațiunii celor antici. Alții în urmă, răpiți de spiritul mai nerăbdător al epocei, o smintiră din acel drum ce li se părea întîrzietor și-i deschiseră calea bătută a limbilor moderne, lesne pentru toți, dar chiar de aceea grea de ilustrat prin opere temeinice" [4]. O asemenea apreciere ne întoarce la unul dintre aspectele cele mai echivoce ale gîndirii literare românești din primele decenii ale secolului al XIX-lea. Mulți dintre poeții primelor generații care au intrat în contact cu romantismul erau cunoscători, dacă nu din citite, cel puțin din auzite, ai teoriilor preromantice, în special herderiene, asupra relațiilor dintre poezie și limbaj, și, cu deosebire, asupra limbajului poetic. Totuși nici unul nu a condus concluziile acestor concepții pînă la articularea unui program explicit în vederea constituirii limbajului poetic românesc în acord cu sensibilitatea modernă. E de mirare că nimeni nu a îndrăznit să analizeze starea de atunci a limbii române din unghiul afirmațiilor noi asupra limbajului și poeziei. Ne-am fi putut aștepta să auzim, de pildă, că limba română se afla, în raport cu poezia, într-o situație mult mai privilegiată decît limbile culturilor occidentale, privilegiu care i-ar fi venit tocmai din starea ei mai „primitivă", mai apropiată de energiile de la originea limbajului, mai proaspătă și mai colorată, pentru că era mai puțin supusă lucrării secătuitoare a culturii raționale. Era, prin urmare, destul de la îndemînă ideea pe care o va formula mult mai tîrziu E. Lovinescu, atunci cînd va socoti că limba română, datorită vieții ei istorice particulare într-un cadru de civilizație relativ arhaic, ar fi fost cea mai aptă, printre limbile europene, să creeze echivalențe pentru substanța originară, de mare poezie, a epopeilor homerice, drept care nu ezita să vadă în Creangă traducătorul ideal al Odiseii [5]. Și, totuși, primii noștri poeți, formați în spiritul doctrinei clasice asupra limbajului poetic și marcați de condițiile particulare ale constituirii culturii române moderne, au trecut pe lîngă această idee. Așa se face că ceea ce ar fi putut fi interpretat ca un avantaj a fost resimțit ca un neajuns stînjenitor. Caracterul popular, frust, neprelucrat al limbii a devenit sursa unui complex în numele căruia poeții au solicitat adesea circumstanțe atenuante, în special în judecata posterității, evocînd lupta pe care au avut-o de purtat cu un material lingvistic rugos, elementar, rebel, lipsit de plasticitatea și ductilitatea necesare discursului poetic evoluat [6]. Pînă și Alecsandri, omul care a făcut gestul hotărîtor pentru normalizarea raporturilor poetului român modern cu limba sa natală, dădea principiului istorist inflexiuni justificative de aceeași natură. „Pentru a judeca și prețui meritul unui autor — nota el — trebuie a cunoaște bine timpul în care

[4] *Ibidem.*

[5] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, București, Editura Minerva, 1973, p. 329—334.

[6] Vezi datele problemei și o serie de ipoteze semnificative foarte interesante la Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, București, Editura Minerva, 1972, p. 477—483, 498—509.

el a scris, *gradul de cultură al limbii* în care a fost el îndemnat a scrie..." [7] (s.n.).

Odobescu îl cunoscuse bine pe Herder, îl urmase în entuziasmul pentru poezia populară, îi preluase marile idei asupra naturii şi valorii acesteia, dar lăsa să străbată şi un ecou al atitudinii paradoxale din primele decenii ale secolului. Vocea antică atenua, totuşi, tensiunile prin modul chiar în care situa poezia în raport cu cele două faze extreme ale limbajului : cea originară şi cea modernă. „Ei toţi — scria el despre Văcăreşti — au simţit pornire de a uni verdeaţa vîrtoasă şi nemăiestrita cruzime a limbei naţionale cu docta şi mlădiita perfecţiune a elenismului" [8]. E un pasaj exemplar pentru felul în care se împletesc motive de provenienţă diferită. „Verdeaţa vîrtoasă" şi „nemăiestrita cruzime" a limbii române ar fi constituit pentru un herderian tocmai starea — tot mai greu de întîlnit în lumea modernă — din care ar fi putut ţîşni o mare poezie autentică şi originală. Odobescu-modernul reţine conotaţiile pozitive ale unei asemenea stări de limbă, dar Odobescu-clasicul nu le socoteşte suficiente pentru constituirea unei poezii durabile. Forţele naturale, brute, energia primară a limbii trebuiau trase prin retortele culturii.

Cînd Odobescu regretă, aşadar, că poezia secolului al XIX-lea s-a lăsat sedusă de modelul limbilor moderne, el vrea să spună că aceasta ar fi pierdut totodată şi şansa de a valorifica energiile particulare ale limbii române, „verdeaţa vîrtoasă", energii care, drenate de tiparele clasice, ar fi putut conduce la o poezie „temeinică". Odobescu nu face greşeala să creadă că primele încercări efectuate sub zodia lui Apolo ar fi fost şi tot atîtea reuşite. El recunoaşte deschis ceea ce e cazină şi eşec în ele, dar se arată dispus să le absolve în numele idealului după care tînjiseră şi care ar fi trebuit să devină steaua călăuzitoare a poeziei române. „Fie ! primim aceste imputări — scrie el în legătură cu criticile formulate la adresa lui *Britannicus*, tradus de I. Văcărescu —, dar să recunoaştem totdeodată că, sub rugina limbei, sub glodurile prozodiei, sub confuziunea stilului, stă o nobilă şi demnă tendinţă de care urmaşii în poezie ai autorului n-au fost capabili şi care, de ar fi fost păstrată cu stăruinţă şi exploatată cu strădare de literatorii mai noi ai României, ar fi pregătit limbei şi literaturei noastre un înalt grad de perfecţiune" [9]. În a doua parte a vieţii sale, cînd se va angaja în marea bătălie lingvistică provocată de dicţionarul latinist al Academiei, Odobescu va părea că dă cîştig de cauză vocii moderne din sufletul său. El va milita înflăcărat pentru promovarea, ca bază a limbii literare, a limbii simple, populare, vorbite de secole de ţăranii şi păstorii români, limbă socotită bogată, proaspătă, păstoasă, vînjoasă şi rafinată în acelaşi timp. Totuşi, nici atunci nu-şi va uita credinţa în puterea modelatoare a operelor clasice. Ca membru al Academiei, el iniţiază şi sprijină cu dăruire un concurs de traduceri din literaturile antice. În justificarea lui, modulaţiile

[7] V. Alecsandri, *Opere complete*, III, *Proză*, 1976, p. 573.
[8] *Opere*, vol. II, ed. cit., p. 44.
[9] *Ibidem*.

vechi revin la suprafață : „Întru această însinuire victorioasă a perfecțiunii clasice în puțin, pînă acum, cultivata noastră limbă, întru acea bună și solidă direcțiune ce modelele antice pot da născîndei noastre literature, constau principalele foloase didactice ce avem să tragem din traducerile pe care Societatea Academică le propune“ [10]. La 1874 literatura română nu mai era chiar în stare născîndă, dar faptul că în ea încă nu triumfase ceea ce pentru el era frumosul clasic îl făcea pe Odobescu să-i refuze certificatul de maturitate.

S-a spus că Odobescu ne înfățișează figura tipică a scriitorului de tranziție [11] și e mult adevăr în această afirmație. Uneori însă ai impresia că dorința lui ar fi fost mai degrabă să oprească, să blocheze tranziția și să mențină împreună momente pe care aceasta, prin firea ei, le disociază. Această mișcare a spiritului lui Odobescu a fost așezată din cînd în cînd sub semnul erudiției eclectice. E mai potrivit, poate, s-o înțelegem ca expresie a unui puternic impuls spre *sincretism creator* și să vedem în ea aspectul cel mai profund sub care Odobescu participă la spiritualitatea specific românească și contribuie la ilustrarea ei. Pentru el, umanul însemna depășirea naturii prin creație culturală. Dar cultura nu trebuia să ducă la suprimarea naturii. Locul lor privilegiat de întîlnire și de colaborare fertilă era literatura.

[10] *Scrieri literare și istorice*, București, Socec, 1887, vol. II, p. 366.

[11] Vezi mai recent Nicolae Manolescu, *Introducere în opera lui Alexandru Odobescu*, București, Editura Minerva, 1976.

Octavian Goga, poet nu numai al „pătimirii noastre"*

I. C. CHIȚIMIA
Universitatea din București

Este un adevăr recunoscut că valoarea creatorilor se statornicește tot mai adînc cu vremea. Primele impresii sînt subiective sau par subiective și nu au greutate. Cu timpul se descoperă adîncurile sau ceea ce la prima vedere a scăpat. Acesta este și cazul lui Octavian Goga.

Creația lui Goga a fost apreciată de la început, chiar dacă au existat și rezerve, manifestate de o personalitate ca Ovid Densusianu și de alții mai pe urmă [1]. Critici literari de prestigiu, oameni de litere și de știință și savanți renumiți au scris elogios la apariția primelor volume la începutul secolului, cu prilejul unor reeditări sau în momentul stingerii poetului din viață, în 1938. Generații mai noi de cercetători i-au acordat înțelegerea lor. Pot fi amintite opiniile de recunoaștere, la tipărirea primului volum de *Poezii* (1905), ale lui N. Iorga [2], E. Lovinescu [3], Sextil Pușcariu [4], Titu Maiorescu [5], C. Stere [6]. La apariția *Cîntecelor fără țară* (1916) a scris favorabil Ibrăileanu [7], apoi Perpessicius pentru volumul de *Poezii* din 1924 [8] etc. De remarcat că Titu Maiorescu, deși teoretic nu admitea ca teme poetice patriotismul și politica, găsește că „forma frumoasă în care autorul a știut să exprime cuprinsul *patriotic*" conferă creației sale calități estetice, cu atît mai mult cu cît este vorba de sentimente legate de „durerile și speranțele unui neam amenințat în existența sa". Maiorescu a fost un critic înțelept.

---

* Comunicare prezentată la a VIII-a Sesiune de comunicări și referate a Societății de științe filologice, subfiliala Oțelul Roșu (Oțelul Roșu și Băuțari), 25—27 martie 1981.

[1] Ovid Densusianu, *Iluzii patriotice*, în *Viața nouă*, I, 1905, p. 508—511 ; vezi apoi Mihail Dragomirescu, *„Fecunditate" de Octavian Goga*, în *Convorbiri critice*, I, 1907, nr. 22, p. 889—895 (și-a păstrat părerea și mai tîrziu) ; cam în același sens se exprimă și Pompiliu Constantinescu la moartea poetului : *Octavian Goga (1879(!) — 1938)*, în *Vremea*, XI, 1938.

[2] N. Iorga, *„Poeziile" lui Octavian Goga*, în *Sămănătorul*, IV, 1905, p. 801—804.

[3] E. Lovinescu, *Cinci foiletoane*, în *Epoca*, 1905 (reproduse în *Critice*, I, București, 1910, p. 109—123).

[4] Sextil Pușcariu, *Poeziile lui Octavian Goga*, în *Convorbiri literare*, XL, 1906, p. 165—184.

[5] Titu Maiorescu, *Goga Octavian : „Poezii", 1905, ibidem*, p. 205—216.

[6] C. Șercălescu [C. Stere], *Cîntarea pătimirii noastre : Octavian Goga, „Poezii"*, în *Viața românească*, I, 1906, nr. 1, p. 50—77, articol vibrant scris la Chișinău, reprodus apoi în volumul *În literatură*, Iași, 1921, p. 47—91.

[7] G. *Ibrăileanu, „Cîntece fără țară" de Octavian Goga*, în *Viața românească*, XI, 1916, nr. 4—5, p. 166—175.

[8] Perpessicius, *Octavian Goga : „Poezii"*, în *Buletinul cărții*, 1924, nr. 3, p. 3.

În fond, există un stil Goga în poezia Ardealului (după cum, mai tîrziu, apare un stil Aron Cotruș, cu noi note percutante), iar tema suferinței în legătură cu subjugarea Transilvaniei este dominantă în creația lui Goga, dar nu este vorba de un patriotism clamat în forme ditirambice seci, ci de sentimente de suferință ale unei întregi populații care se traduc în patriotism, întocmai ca suferințele unui vechi popor împilat în unii dintre psalmii lui David. Ideea că faptele istorice se consumă și odată cu ele poezia lirică afectată lor moare este falsă ; psalmii lui David și-au păstrat frumusețea peste mii de ani, se citesc și azi cu emoție. Poeziile *Plugarii, Noi* („La noi sînt codri verzi de brad"), *Clăcașii, Oltul, De demult* (plîngerea satelor de pe Mureș la împăratul), *Vita nuova* (care consemnează împlinirea visului unirii, după îndelungate dureri) :

Te-am dărîmat, hotar de-odinioară
Brîu împletit din lacrimi și din sînge
Veriga ta de foc nu mă mai strînge
Și lanțul tău a încetat să doară,

toate acestea trăiesc în continuare prin expresia lor poetică și prin transmiterea emoției vechi peste vremi, datorită deci artei literare a poetului.

Poet al dezrobirii Ardealului, la Goga s-a subliniat aproape cu regularitate și preponderență de către exegeți *cîntarea pătimirii noastre*, ca marcă esențială, pînă la a introduce sintagma și în titluri de articole, precum procedează C. Stere [9], care lupta pentru o altă dezrobire, dar nu s-a observat sau nu s-a stăruit și asupra altor note poetice, prezente în creația lui Goga, care dispune de tonalități variate.

Între aceste note neexplorate se înscrie lirica intimistă care a existat și va exista întotdeauna, sub forma unor gînduri voalate în simboluri sau a zugrăvirii unor stări sufletești personale, intime. Asemenea imagini scrise de poetul dezrobirii au fost legate nu o dată și involuntar, poate, de tema patriotică, dar ele sînt total independente. În poezia *Bătrîni* :

De ce m-ați dus de lîngă voi,
De ce m-ați dus de-acasă ?
Să fi rămas fecior la plug,
Să fi rămas la coasă,

nu este decît tema de atunci și de totdeauna a tînărului plecat de la țară la învățătură, pe care îl prinde nostalgia satului natal și patriarhal, dorința de a se regăsi lîngă părinții lăsați în urmă, pentru tihna lor sufletească :

Cîți ai avea azi dumneata
Nepoți să-ți zică : „Moșu..."
Le-ai spune spuză de povești
Cu împăratu Roșu...

[9] Vezi mai sus titlul articolului său (nota 6) ; vezi și Vasile Goldiș, *Cîntarea pătimirii noastre*, în *Tribuna* (Arad), IX, 1905, nr. 188, p. 1.

Cîți tineri plecați din sat, atunci și altă dată, nu s-au identificat întru totul cu versurile lui Goga și n-au cîntat în tremurul inimii, poate și cu lacrimi în ochi, aceste gînduri, căci poeziei larg receptate i s-a creat și melodie, întotdeauna, de la Alecsandri și Eminescu și Cincinat Pavelescu, Artur Enășescu și alții. Exact aceeași temă este reluată în *Părăsiți,* în care bătrînii părinți au rămas pustii, fiindcă fiul lor a ajuns departe și stă cu domnii la masă. Nici una dintre astfel de poezii nu are vreo legătură directă cu lupta politică, afară de cazul că se forțează nota interpretării. În aceeași serie se integrează *Casa noastră,* casă rămasă în urmă, intrată în ruină și vizitată de cel plecat, care retrăiește copilăria „cu povestea lui Alexandru Machidon și dragostea sa cu fata popii Irimie", pentru ca, în prezența vecinului Niculaie, să încheie cu o imagine înfiorată poetic și neîntîlnită altundeva :

Eu vă sărut, părețI bătrîni,
Pe varul alb, scobit de ploaie...
De ce-ți ștergi ochii cu cămașa
Ori plîngi, vecine Niculaie ?...

N-a produs și nu mai produce această poezie emoție ? Și rămîne ea legată numai de o stare de lucruri istorice ? Nici vorbă ! Aceeași căsuță îl recheamă, ca o vedenie, de pe meleaguri străine în *Vînt de seară,* văzînd-o în flăcări, și tot aci se înscrie sonetul *Paris,* cu năvala vieții orașului francez, de unde se întoarce, cu gîndul și pentru odihna inimii, „în sat la noi acasă".

Goga este și un meditativ. El filozofează, iar lirismul său este de valabilitate universală, încît o poezie ca *Pribeag* este a tuturor timpurilor și a tuturor poeților, de ieri și de azi, care încearcă o senzație similară :

Pe drumul meu de pribegie
Nu licăresc în noapte stele
Și, singură tovărășie,
Port numai gîndurile mele.

Cum s-au legat de mine-n largul
Viltorilor să mă petreacă,
Par corbi, cari țipă pe catargul
Unei corăbii ce se-neacă...

Tonurile nu sînt departe de cele simbolice din *Porniră cele trei corăbii* ale lui Minulescu. Și astăzi se mai scriu, *mutatis mutandis,* versuri de felul acestora. Tip de meditație, eminesciană în metru, este *Despărțire,* totuși de altă rezonanță cosmică, în care sufletul poetului în „hlamida-i de văpaie" așteaptă să-i vină „o rază de la domnița lui bălaie". *Noapte,* cu invocarea bolții cu aștri cerești, este și ea o meditație de frumoasă invocare a liniștii și a izolării. Meditativ este Goga, fără nici o tangență expresă la starea de lucruri din Transilvania, în *Oaspe vechi,* imaginea viselor pierdute din copilărie : „Copilăria mea senină,

tu nu mai vii la mine-n casă..." sau în *Cetind pe Baudelaire,* scrisă după primul război mondial, ori în *Ascultînd „Messias" de Händel.*

De altfel, întreaga creație a lui Goga, inclusiv cea cu tematică așazis patriotică, este adînc impregnată de elementul meditativ sau inventiv în expresie, încît aceasta contează mai mult decît tema în sine, precum, de exemplu, imaginea literară unică de a se muta întreaga populație românească a Ardealului, cu vii și cu morți, pe platforma apelor Oltului, în altă țară :

Țărîna trupurilor noastre
S-o scurmi de unde ne-ngropară
Și să-ți aduni apele toate —
Să ne mutăm în altă țară !

Dar, pe lîngă acest aspect, tematica poetică se diversifică la Goga și apare, de pildă, printre altele, drama și comedia vieții umane individuale, ca în cazul crîșmarului din Dealu-Mare (în *Cîntece),* care nu prea știe ce face și cum se poartă nevastă-sa, Anița-crîșmărița, „arz-o focul de muiere !", sau drama lui *Ion Crîșmarul,* căruia i-a fugit nevasta cu vătaful, iar el cheamă ortacii satului și-i ospătează din plin, pentru ca la urmă să dea foc cîrciumii și aceasta să ardă vîlvătaie.

Tonurile politice de altfel sînt îmbrăcate adeseori voalat în invocarea vremurilor vechi străbune, ca în *Strămoșii,* în care, după credințele milenare păgîne ale poporului, morții neamului vin din cînd în cînd printre cei vii, îi sprijină și tot ei dau glas cîntecelor poetului :

Doar din al veacurilor caier
Mi-am împletit eu biciul urii,
Nestinsul vremurilor vaier
Mi-a scris blestemul-n cerul gurii !...

În aceeași ordine și credință este invocat Ștefan cel Mare (în poezia *De la noi*) să trimită el (și nu Dumnezeu) „de sus, din a sa-mpărăție", crai tînăr, crai mîndru ca să-ncingă vechile lui arme : „Trimite, rugămu-ne ție !", exclamă poetul. Și în aceeași atmosferă de veche cultură populară apare în sat figura *Străinului,* ca o fantomă din alte timpuri, dispărînd apoi tot atît de misterios.

Elementele de cultură etnografică și de folclor sînt destul de frecvente în poezia lui Goga, cu răbojul de numărătoare a oilor atîrnat la grinda din *Casa noastră,* cu ritual de moștenire străveche la moartea lui Laie Chioru din poezia *A murit,* deosebită de cea mult mai cunoscută, cu caracter patriotic, *La groapa lui Laie,* și cu ecouri din alte versuri.

Pe de altă parte, dragostea poetului se manifestă nu numai pentru Transilvania natală, ci pentru întreg teritoriul locuit de români și pentru întreg trecutul poporului român, de unde și ecoul poeziilor lui în toate provinciile românești. Înainte de unirea cea mare, copiii cîntau peste tot în școli, cu lacrimi în ochi, și acasă cu ai lor „La noi sînt codri verzi de brad / Și cîmpuri de mătasă" etc. Cînd, în 1912, contesa de Noailles a declarat public că nu e româncă și că a trecut o singură dată prin România spre Constantinopol, Goga, îndurerat, îi adresează în *Luceafărul*

din 15 aprilie 1912 o *Scrisoare* deschisă în versuri : *Contesei de Noailles, născută principesa Brîncoveanu,* punînd ca moto versurile baladei populare „Brîncoveanu Constantin, / Boier vechi și domn creștin...", și-i atrage atenția că „trecutul ne-nfășoară oricît l-am surghiuni din minte", exprimînd în final speranța că și ea va simți, poate, lucrul acesta :

Cînd vei simți o jale vag-adese
Și-n liniștea amurgului de toamnă
Te vor fura îndemnuri neînțelese,
Nu te mira : sînt Brîncovenii, doamnă !

Goga n-a fost un adversar al vechii curți regale, dar în 1916, la moartea regelui Carol I, ajuns la Curtea de Argeș, și-a imaginat, în poezia *În mormînt la Argeș,* întîlnirea din criptă dintre regele de origine străină și voievodul de viță românească, Neagoe Basarab, și versurile sînt străbătute de o undă discretă de tristețe pentru schimbarea de dinastie :

Se-ntîlniră morții amîndoi în față,
Osebiți la vorbă, osebiți la port,
Și încrucișîndu-și suflul lor de ghiață,
Au văzut deodată că din altă viață
S-a desprins aicea fiecare mort...

Doar abia o clipă le-a ținut divanul,
N-a fost grai de cronici, grai de pîrcălab,
Cu mîndria-i rece mut sta suveranul,
Și-a-nțeles degrabă Neagoe, sărmanul,
C-a pierdut domnia neamul Basarab...

Această întîlnire și confruntare istorică în cultul autohtonismului românesc este unică în literatura română. Goga a fost un neînduplecat adept al valorilor de tradiție autentic românească. Altă temă a creației lui Octavian Goga atinge problema idealurilor poetice, adresînd *Cîntăreților de la oraș* chemarea să coboare și să cînte natura și viața de țară, cu frumusețile lor agreste, permanent proaspete și întremătoare, părăsind „umbra zidurilor negre", cîntate de romantici. Aceeași idee apare și în *Așteptare,* care incită la regăsirea și la înălțarea valorilor folclorice și a splendorilor naturii :

Unde-i astăzi cîntărețul
Glasul codrilor s-asculte,
Cetluind pe patru strune
Taina zvonurilor multe ?

O asemenea invitație rămîne de permanentă actualitate pentru stilul de viață al poporului român și pentru cîntăreții lui.

Dar tema cea mai frecventă în poezia lui Goga este natura, în concordanță întocmai cu spiritul și creația populară românească, care și ea cîntă natura și frumusețile ei (pînă și în creația epică în versuri,

nu numai în doine și cîntece lirice). De aceea aproape că nu există creație la Goga în care să nu intervină cu un element al său natura. Exact însă ca în lirica folclorică, *codrul-cetate*, oază de refacere a sufletului românesc, este cel mai frumos invocat și imnografiat, așa cum apare în poezia *Reîntors*, în splendidele ei accente :

Bătrîne codru ! Eu m-am dus,
Răpus de-un gînd nebun, pesemne,
Uitat-am pilda lui Isop,
Vîrtejului să nu-mă-ndemne...

Dar ostenit odat' privind
La zarea cerului albastră,
Am plîns, și gîndul m-a bătut
Să mă întorc la casa noastră !...

sau în cuvintele de foc din poezia *În codru* :

Cînd rătăcind, bătrîne codru,
Ajung la sînul tău de tată,
La poarta-mpărăției tale
Plec fruntea mea înfierbîntată.

Numai poporul și Eminescu au mai cîntat codrul și împărăția lui în viziunea ocrotirii istorice milenare, pe care el, codrul, a acordat-o neamului românesc.

Goga este maestru și în pasteluri autumnale, precum în *Coboară toamna*, cu imagini pline de culoare, sau în *Toamnă*, cu imagini melancolice.

Goga nu este așadar un poet monoton pe tema suferinței ardelene, cum s-a răspîndit impresia generală, ci un creator cu resurse complexe și un inspirat al cuvîntului poetic.

Am avut șansa să văd și să simt acest lucru cînd a fost chemat de prof. D. Caracostea în 1932 să facă unele relatări în fața studenților la București. Cu mîna dusă din cînd în cînd peste creștetul capului, înapoi, Goga a vorbit ca un inspirat, în expresii vii și spontane, despre copilăria lui, despre studiile la Budapesta și Berlin, despre plimbările pe Unter den Linden, despre lecturile sale, printre alții, din Richard Dehmel (1863—1920) [10], autorul acelui celebru *Aufblick*, cu al său final :

Horch — : ein ferner Mund — : vom Dom — :
Glockenchöre... Nacht... Und Liebe...
(Ascultă — : un glas de departe — : din dom — :
Cînt de clopot... Noapte... Și iubire).

[10] Broșura publicată de Institutul de istorie literară și folclor de pe atunci : Octavian Goga, *Fragmente autobiografice*, București, 1938, nu conține asemenea știri, pentru că datele din ea au fost redactate de poet în baza unui chestionar, iar la facultate, în 1932, a vorbit liber și a improvizat. Redacția după chestionar este reprodusă și în *Mărturisiri literare, organizate de D. Caracostea în anii 1932—1933*, ediție de Iordan Datcu, București, 1971, p. 22—45.

De asemenea, el a vorbit despre împrejurările în care au luat naştere diversele sale creaţii. Goga a vorbit ca un poet. El era poet şi în cuvîntări.

L-am văzut atunci şi l-am ascultat pentru prima, dar şi pentru ultima dată. Şi am rămas cu convingerea că era un mare inspirat. Şi pe urmă mi-am întărit tot mai mult convingerea că el n-a cîntat pe o singură coardă, că n-a fost numai un poet-profet, ci şi un răscolitor de idei şi de expresie literară în ce priveşte viaţa omului, a sa personală, a naturii care ne ţine de milenii şi ne perpetuează fiinţa neamului, adică un poet de învolburare complexă, de idei şi de tablouri artistice nepieritoare.

Cîntările lui răsună mereu viu.

Creaţie şi model la Sadoveanu: *Baltagul* şi *Mioriţa*

MONICA SPIRIDON
Institutul de istorie şi teorie literară „G. Călinescu"

Critica nu este altceva decît arta de a desluşi căile ascunse ce duc de la un poem la alt poem, declara Harold Bloom într-o binecunoscută carte [1], care îşi propunea să demonstreze că la rădăcina literaturii descoperim o autentică „angoasă" a influenţei, născută din amărăciunea scriitorului de a nu fi fost primul în ordinea creaţiei. Exegeza literară curentă, se spune în lucrarea citată, pendulează între *tautologie*, deci într-un fel „repovestire" a operei, şi *reducţie* a operei la ceva exterior. Ca soluţie compensatoare faţă de tirania acestor tendinţe, critica „antitetică" preconizată de Bloom porneşte de la axioma că sensul ultim al oricărei opere este de fapt o altă operă, rescrisă, parafrazată, comentată sau parodiată, a cărei memorie generică textul o conservă însă, deliberat sau nu.

Luat *ad litteram*, programul lui Bloom nu se sustrage nici el arbitrariului oricărui sistem despotic de lectură. Considerată însă *în spiritul* său, ipoteza citată ne-a sugerat ideea că am putea examina creaţia lui Sadoveanu şi din perspectiva relaţiei text/model.

La o analiză mai atentă, putem descoperi la Sadoveanu o tendinţă persistentă a textului de a se confrunta cu o *paradigmă*, concepută ca o imagine a sa, eventual de tipul celei reflectate în oglindă. Cîteva dintre operele marcante ale lui Sadoveanu ilustrează în diferite variante, în modul lor de construcţie sau de funcţionare, un tip special de *narcisism* (în sens gidian) al literaturii. În ultima vreme, teoriile narative insistă asupra posibilităţii de a se introduce într-o porţiune oarecare a unui text literar — ca titlu, ca moto, ca citat sau ca simplă aluzie, pe scurt ca grefă de dimensiuni variabile — a unuia sau a mai multor pasaje care să ne ofere un concentrat al semnificaţiei ansamblului în datele sale esenţiale. Dacă interesul pentru acest aspect al narcisismului textual şi pentru perspectiva intraliterară în genere este de dată relativ recentă, practica de creaţie la care se referă este, în schimb, străveche, elemente textuale cu funcţie aluzivă, rezumativă sau anticipativă în raport cu ansamblul putîndu-se descoperi în literatură încă din antichitate (în *Eneida* sau în *Ramayana* de pildă).

În ceea ce îl priveşte pe Sadoveanu, putem aminti apariţia romanului popular *Theaghene şi Haricleea* în *Zodia Cancerului* şi *Nicoară Potcoavă*, funcţia poveştilor din *Halimà* în *Ostrovul Lupilor* sau mi-

[1] *The Anxiety of Influence*, New York, Oxford Univ. Press, 1973.

siunea pildelor esopice istorisite de pîrcălabul Soroceanu în *Nunta domniței Ruxandra*. Complexe relații de oglindire internarativă găsim și în mai puțin cunoscutul *Uvar*, construit după formula „carte în carte", sau, așa cum a demonstrat Nicolae Manolescu, în *Locul unde nu s-a întîmplat nimic*, unde *Jurnalul* prințului Lai Cantacuzin este o imagine la scară redusă a însești acestei cărți dedicate „geografiei unui plictis".

Apelînd la abilitatea cititorului de a face comparații și de a stabili analogii, construcția literară „cu model" oferă autorului posibilitatea de a intermedia explicit între text și cititorul său. Formula este proprie mai ales acelor categorii de literatură în a căror receptare atitudinea activă, coparticiparea, este decisivă : literatura de factură didacticomoralizatoare, cea fantastică, cea polițistă etc. În literatură română, formula îi ispitește, printre alții, pe V. Voiculescu sau pe Mircea Eliade. Deși străveche, ea cunoaște un succes deosebit în literatura veacului nostru, marcată de efortul sistematic de a deschide un orizont cît mai larg participării cititorului.

Trebuie remarcat că și atunci cînd textul-model se restrînge la dimensiunile unui simplu moto, titlu sau citat, el funcționează ca *semnal al unui orizont de lectură*. Plasată în perspectiva deschisă de el, carteacadru se îmbibă de sensurile altor cărți similare a căror memorie generică o conservă. Ea se plasează astfel în cîmpul de gravitație al unui *topos* al literaturii. În ultima vreme, literatura reînvie în forme din ce în ce mai rafinate diferitele modalități de exploatare a *toposului*, de valorificare a laturii conservatoare și repetitive a creației. În numeroase cazuri se poate produce o *iconicizare* intensă a modelului, care funcționează ca simplă zodie sub care evoluează textul, ca avertisment formal că undeva se produce o transfuzie de sens. În alți termeni, modelul devine o emblemă, un blazon. Prin el sîntem preveniți că asupra cărții este aplecată o oglindă care multiplică și îmbogățește semnificațiile. Se știe că pentru literatura europeană dintre Renaștere și preromantism, în special pentru cea a umanismului și a barocului, emblematizarea a reprezentat unul dintre procedeele frecvente de codificare a „aluziei". Încărcătura aluzivă a fiecărei embleme era binecunoscută nu numai autorilor, ci și publicului unei epoci, ceea ce contribuia la gravarea în text a unei ipoteze de lectură. Utilizarea unor asemenea procedee de dirijare a lecturii denotă întotdeauna prezența unei conștiințe retorice marcate, a unei tendințe de influență și persuasiune, de transgresare a textului de către autorul care face în acest fel un pas în plus către cititor. Ca modalitate de subliniere a caracterului artificial, lucrat, al literaturii, procedeul este propriu creatorilor care au o mare încredere în forța cuvîntului.

Examinarea din această atît de incitantă perspectivă exegetică a controversatului raport dintre *Baltagul* și *Moriția* ni se pare un demers tentant atît în sine, cît și în contextul în care, mai recent, Al. Paleologu susține cu ample comentarii și argumente ipoteza falsei piste mioritice în interpretarea *Baltagului* [2].

[2] Vezi *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, București, Editura Cartea românească, 1978.

Situîndu-se în planul de analiză pe care l-am putea numi general-antropologic, al imaginarului uman colectiv, Al. Paleologu demonstrează că *Baltagul* tratează în subtextul său, „riguros, coherent și absolut fidel, o temă simbolică legată de unul din marile mituri ale umanității", fiind o carte centrată pe tema osirică, ce s-a dovedit a-l fi preocupat statornic pe Sadoveanu. Această ipoteză, observă însă autorul, a scăpat pînă acum comentatorilor, „seduși de acel *trompe l'œil* mioritic, aranjat de autor de o manieră pe atît de insidioasă, pe cît se vădește sumară la o analiză mai atentă". Aflat în subtextul *Baltagului,* mitul căutării lui Osiris de către soția sa Isis ar fi deci „disimulat prin introducerea interpretării pe falsa pistă a *Mioriței*".

Cu toate acestea, criticul admite că și în legătură cu *Miorița* se pot face și chiar s-au făcut raportări la mitul osiric. Sugestii mai vechi în această privință aparțin chiar unor contemporani ai lui Sadoveanu, Th. A. Sperantia și H. Sanielevici. *Miorița* era aptă de a absorbi sensul marilor mituri ale morții și regenerării, care sînt totodată mituri ale întemeierii, observă Al. Paleologu însuși.

Cu atît mai surprinzătoare ne apare, în aceste condiții, concluzia pe care criticul o avansează, făcîndu-i proces de intenție lui Sadoveanu : „Sadoveanu scriind *Baltagul* nu a avut în vedere *Miorița* decît pentru a-i eluda sistematic elementele constitutive [...]. Elemente constitutive ale baladei ca *baladă,* nu și ca mit. Pe ale acesteia, care e substratul, nici nu le-a eludat, nici nu le-a preluat, le-a ignorat pur și simplu. Spuneam în paragraful pomenit că filozofia lui Sadoveanu e în esență aceeași ca aceea din *Miorița.* Dar Sadoveanu nu știa acest lucru. El care a dat în *Baltagul* o versiune epică a temei Isis-Osiris [...] nu a decelat această temă în subtextul *Mioriței*".

Chestiunea intenționalității creatoare este cît se poate de delicată și aparține dosarului istorico-literar al *Baltagului,* nu interpretării textului constituit. Nimic nu dovedește că Sadoveanu a cunoscut ipotezele Sanielevici și Sperantia, după cum nimic nu probează că le-a ignorat, așa cum afirmă din rațiuni polemice Al. Paleologu, dorind, desigur, să se debaraseze de jenantele conotații vulgar-sociologizante ce mai greffează și astăzi, din păcate, asupra *Mioriței,* dar transferînd în acest fel asupra lui Sadoveanu o parte din idiosincrasiile sale de lectură. Pe terenul ferm al datului literar structurat, ne este limpede faptul că *Baltagul* poate fi citit ca o rescriere pe tema Isis-Osiris, acesta fiind unul dintre modelele majore de lectură căruia narația sadoveniană i se pretează. Un text de valoarea *Baltagului* suportă indiscutabil o asemenea interpretare mitico-simbolică și modelul propus de Al. Paleologu este unul dintre cele mai eficace și mai aderente la text.

Nu trebuie însă să pierdem din vedere că și *Miorița,* pe care Sadoveanu o pune fără echivoc în fruntea textului, legînd-o, așa cum intenționăm să arătăm aici, cu numeroase fire de textul narației, suportă la rîndul său același tip de interpretare. În aceste condiții ni se pare mult mai firesc să afirmăm că, *în termeni formali,* mitul osiric / balada și opera sadoveniană se înscriu într-o serie *morfologică,* contractînd re-

lații de continuitate de tip oglindire, care pot fi prezentate în termenii unei suite de mutații, survenite între un substrat de esență mitică și o structură compozițională.

Firește că ispita de a se oculta contextul literar, prin trecerea directă de la *Baltagul* la substratul mitic, este foarte mare. Dar arareori, ca să nu spunem niciodată, scriitorul modern mai poate să ignoreze, conștient sau nu, deja-creatul, întorcîndu-se, așa cum dorea Gianbattista Vico, la inocența vorbitorului primordial. El nu mai este decît un *succesor*. Și în acest sens motoul mioritic ar putea fi interpretat ca un avertisment.

Situația în care un scenariu tematic de mare anvergură suferă prelucrări formale succesive nu este inedită în literatură. *Baltagul* nu reprezintă decît o ilustrare a unei formule de uz curent. Relația dintre un substrat tematic și schemele sale formale compoziționale nu este simplă și univocă, ci comportă numeroase variante, dintre care alegem la întîmplare una pe care ne-o oferă literatura română. Ne gîndim la textul dramatic *Meșterul Manole* al lui Lucian Blaga. Motivul „jertfei pentru creație", cu largă circulație mai ales în Balcani, se fixează în perimetrul cultural românesc și se cristalizează în tiparul epic al legendei mănăstirii Argeșului. Blaga preia filtrul compozițional al baladei populare, dar revine asupra datelor substanțiale ale motivului. El pedalează în special pe ipoteza de coloratură bogomilică a duplicității creației, care este afirmare și negare, edificare, dar și destrucție, ipostază a binelui, dar și a răului. Acest tip de interpretare este evident în unele dintre variantele balcanice relatînd construcția unei cetăți sau a unui pod, dar lipsește în balada română, ce reprezintă modelul formal al lui Blaga. Ce ne interesează aici este faptul că din punct de vedere structural-formal avem de-a face cu o relație *în trei termeni :* un scenariu mitic și două structuri literare, în cadrul căreia veriga intermediară, respectiv balada românească a mănăstirii Argeșului, joacă rolul unei ecluze, mediind fluxul semnificațiilor. Relațiile contractate de două texte care trimit la același scenariu tematic pot fi dintre cele mai diverse și mai ales *distanța* dintre ele variază. Situația-limită este dată de absorbirea totală și de încorporarea modelului formal în „textul-copie".

Revenind la Sadoveanu, vedem cum o *formă* cristalizată, un tipar în care s-au turnat cîteva straturi de substanță mito-poetică, mai precis *Miorița,* devine la rîndul său pentru *Baltagul* un conținut, un semnificat, substanță a unei noi expresii. Relația de reproducere în perspectivă mit / baladă / narație amintește întrucîtva de tradiționalele păpuși ucrainene care intră unele în altele, numite „matrioșka". Textul sadovenian ne apare din această perspectivă ca o construcție care recurge la un model de tip blazon sau emblemă. În cazul său particular, blazonul este un alt text, preexistent ansamblului la care se referă, versificat, de largă circulație și mai ales de profund și grav răsunet în conștiința cititorului român. Tocmai de aceea *Miorița* îndeplinește rolul unui orizont de lectură și al unui context generic, care filtrează semnificațiile, fără însă a le cenzura.

Modalitate a deschiderii spre cititor, am văzut că formula este și o ipostază a narcisismului textual, a autoreflectării ca într-o oglindă. Să reținem de aceea ca pe un amănunt interesant faptul că tema revelației prin oglindă este valorificată explicit în *Baltagul*:

Prost și tîmp ar fi să-și închipuie că ea a fost de față. Mai prost și mai tîmp să creadă că mortul a putut vorbi. [...] Și totuși, muierea aceasta care-l urmărește a arătat întocmai lucrurile, punct cu punct, pas cu pas. Să fie adevărat, cum spune Ileana și cum arăta Gafița cînd nu era încă așa de otrăvită de dușmănie, să fie adevărat că se pot face vrăji și sînt oglinzi în care poți privi lucruri trecute și viitoare?

Istorisirea Vitoriei nu poate fi concepută și explicată de Bogza altfel decît izvorînd dintr-o oglindă. Și asta cu atît mai mult, cu cît ea dezvăluie adevăruri *care le scăpaseră făptașilor înșiși*:

Dar nici Ilie Cuțui n-a putut vedea în totul lucrurile cum s-au petrecut, în toate amănunțimile lor. Mai ciudat este că nici el nu știa bine cum a fost. Abia acum vede că au fost așa întocmai.

Reprezentînd un concentrat al structurii compoziționale a baladei *Miorița* în datele ei esențiale, microistorisirea Vitoriei este in-formativă nu numai față de planul exterior textului, cel al lecturii, ci și în raport cu cel intern, căruia îi aparțin și personajele. Prin ea, textul capătă o mai mare conștiință de sine. Ea este și nucleul formal al *Baltagului*, punctul nodal în care se concentrează focarul de semnificații proiectate de oglinda mioritică. De aceea ne îngăduim s-o reproducem aici *in extenso*:

Simțindu-se observat, Bogza se neliniști.

— Dumneata știi și eu nu știu, zise el cu îndrăzneală. Dacă știi, spune.

— Să-ți spun, domnu Calistrat. Omul meu se gîndea, vra să zică, la ale lui și la mine. Și umbla la deal în pasul calului, suind spre Crucea Talienilor.

Femeia se opri.

— Ei? o îndemnă, zîmbind, domnu subprefect. Spune. De ce te-ai oprit?

— Unii ar putea zice că venea la vale. Dar eu știu mai bine că se ducea la deal. Dar nu era singur. Avea cu el cînele. Și se mai aflau în preajma lui doi oameni. Unul dăduse călcăie calului și grăbise spre pisc, ca să bage de samă dacă nu s-arată cineva. Al doilea venea în urma lui Lipan, pe jos, și-și ducea și calul de căpăstru. Să știți că nu era noapte. Era vremea în asfințit. Unii cred că asemenea fapte se petrec noaptea. *Eu am știință că fapta asta s-a petrecut ziua, la asfințitul soarelui* (s. n.). Cînd cel din deal a făcut un semn, adică să n-aibă nici o grijă, că locu-i singuratic, cel care umbla pe jos a lepădat frîul. Și-a tras la subsuara stîngă baltagul și, păsind ferit cu opincile pe carare, a venit în dosul lui Nechifor Lipan. O singură pălitură i-a dat, dar din toată inima, ca atunci cînd vrei să despici un trunchi. Lipan a repezit în sus mîinile, nici n-a avut cînd să țipe; a căzut cu nasu-n coama calului. Întorcînd baltagul, omul s-a opintit cu el în deșertul calului, împingîndu-l în rîpă. Chiar în clipa aceea cînele s-a azvîrlit asupra lui. El l-a pălit cu piciorul dedesubtul botului. Calul tresărise de spaimă. Cînd a fost împins, s-a dus de-a rostogolul. Cînele s-a prăvălit și el. S-a oprit întâi hămăind întărîtat; omul a încercat să-i deie și lui o pălitură de baltag, dar du-

lăul s-a ferit în rîpă și s-a dus tîrîș după stăpîn. Asta-i. Cel din urmă a încălicat, s-a grăbit după cel din vîrful muntelui, și s-au dus. Nu i-a văzut și nu i-a știut nimeni pînă acuma.

Relatarea Vitoriei are și un moto sui-generis : „Îți aduci aminte, domnu Calistrat, că Lipan avea cu el ș-un cîne ?", avertizează parcă în treacăt munteanca înainte de a începe să povestească. Istorisirea sa se plasează de la început sub semnul acestei efigii, așa cum întregul roman evoluează sub semnul motoului mioritic, care nu întîmplător sună astfel : „Stăpîne, stăpîne, / Mai cheamă ș-un cîne...". Raportul dintre narațiune și baladă este subliniat prin repetare, prin figurarea sa chiar în interiorul textului. Meditînd la acest savant joc de oglinzi între opera sadoveniană, blazonul baladesc și propria lui reflectare în istorisirea Vitoriei, ne-am amintit o remarcă a lui Jean Ricardou conform căreia marea creație epică se recunoaște și prin aceea că ficțiunea pe care ne-o propune este, într-o oarecare măsură, o dramatizare a propriei sale funcționări.

După părerea noastră, chestiunea raportului *Baltagul* / *Miorița* nu trebuie scoasă în afara perimetrului intraliterar, formula construcției „după model" sau cu blazon reprezentînd în orice caz una dintre căile importante de acces, deși fără îndoială nu singura, spre descifrarea capodoperei sadoveniene. Miorița a reprezentat în conștiința scriitoricească a lui Sadoveanu o *obsesie*, a cărei traiectorie poate fi precis reconstituită. Ea este amintită meteoric sau reprodusă parțial și comentată în *Măria-sa puiul pădurii*, în povestirea *Orb sărac* din ciclul *Hanu Ancuței*, în *Anii de ucenicie* și, în fine, spre sfîrșitul vieții, în *Cîntecul Mioarei*, unde autorul înscenează un autentic colocviu asupra diverselor variante ale baladei. Din acest ultim text, dar și dintr-un articol publicat în 1923 [3], reținem pledoaria pentru originea moldovenească a *Mioriței* și preferințele autorului pentru altă variantă decît cea culeasă de Alecsandri. Varianta care întrunește sufragiile lui Sadoveanu a fost descoperită în satul Goiești (Iași) și publicată de O. Densusianu [4] în *Viața păstorească*. Una dintre cele două versiuni în care a fost păstrată se numește *Cîntecul mioarei*. O lectură, chiar superficială, a acestei variante revelează surprinzătoare afinități cu *Baltagul*.

Reținem în primul rînd elementele scenografice comune, diferite de cele familiare din varianta Alecsandri. Cadrul de desfășurare al acțiunii este o zonă muntoasă aspră, foarte asemănătoare celei în care este plasată expediția Vitoriei :

S-aude, s-aude, *oile pornind,*
departe la munte, *pe-un picior de munte*
goman, gomănaș, *cu hățașuri multe.*
glas de buciumaș, *Ș-apoi suie și coboară,*
de trei ciobănași, *zi mare de vară,*
goman, gomănind, *din vărsat de zori*

[3] *O nouă variantă a Mioriței*, în *Viața românească*, 12, 1923.
[4] Vezi A. Fochi, *Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte*, București, Editura Academiei, 1964, p. 904—909.

pîn la ţărcători, la lînă ţigăi,
şi din ţărcători la coadă pîrnăi,
pîn la sîniori, cu coarnele ciute,
trei cîrduri de oi, cu steluţă-n frunte,
de oi bucălăi, cu trei ciobănei... [5].

Tot prin elemente scenografice, fragmentul care descrie locul unde zace aruncat Nechifor Lipan ne readuce în memorie balada :

El îi îngropat *la valea adîncă,*
în ţărnă-astupat *la poteca strîmtă,*
la capăt de deal, de vînt nebătută,
la muche de mal, de ochi nevăzută...

Şi iată pasajul analog din *Baltagul* : „Aicea malul era ros şi scobit şi avea în faţă puţintel tăpşan ocolit de colţuri de stîncă. Pe urmă rîpa se prăvălea mai în fund. Era un loc aşa de strîmt, aşa de singuratic, aşa de dosit. Numai soarele îl ajungea şi-l bătea în plin, nu suia la nici o potecă ; n-avea nici o legătură în curmeziş cu vecinătăţile". Cît de departe sîntem de afirmaţia lui Al. Paleologu după care „Sadoveanu scriind *Baltagul* nu a avut în vedere *Mioriţa* decît pentru *a-i eluda sistematic elementele constitutive* [...]. Elemente constitutive ale baladei ca *baladă,* nu şi ca mit" [6].

O notă aparte a variantei Goieşti o dă ponderea substanţială pe care o dobîndeşte episodul *căutării,* al investigării, întreprinse de mamă şi de iubită. Extinderea considerabilă a acestui element al afabulaţiei are, în parte, un caracter compensator în raport cu absenţa episodului nupţiilor cosmice, care face specificul versiunii Alecsandri. Se accentuează astfel *epicul* în raport cu *alegoricul,* căutarea, ancheta şi dialogul cu ucigaşii fiind aici mult mai amplu tratate decît oriunde altundeva şi reprezentînd centrul de greutate al baladei. Ca şi Vitoria, măicuţa bătrînă supune unui interogatoriu *direct* pe vinovaţi :

— Cioban ungurean şi de-un ciobănaş ?
şi cu cel vrîncean, Mări de mi-ţi spune,
mări n-aţi văzut de voi a fi bine,
şi n-aţi auzit dar de nu mi-ţi spune,
tot de-un flăcăuaş mult oi lăcrăma
şi de-un fecioraş şi v-oi blăstăma.

În baladă, oaia aminteşte la un moment dat, în dialogul cu măicuţa bătrînă, că cel ucis îi apărea în vis, chemînd-o :

Ba l-am cunoscut gomăn gomănind,
şi l-am auzit, prin plaiuri suind,
cu gomăn de om, pe la miez de noapte,
mă chema din somn dorm apele toate.

[5] A. Fochi, *ed. cit.,* p. 906—907.
[6] Op. cit., p. 181.

În *Baltagul,* o anumită capacitate de premoniție este probată de Vitoria, în al cărei vis simbolic, cu o mare forță de iradiere sugestivă, apare Lipan, trecînd în asfințit o apă neagră. Apusul de soare deasupra apelor este orizontul iconografic și simbolic care semnifică omorul atît în baladă, cît și în ciclul viselor profetice ale Vitoriei :

Ei mi s-o grăit — umbre cînd pornesc,
mi s-o dămolit, — negure s-opresc
ca să mi-l omoare — pe munți și pe ape,
în apus de soare, — dorm apele toate.

O mare parte din informația mioritică absorbită în *Baltagul* poate fi recunoscută în baza unor însemne iconografice. Însăși relația dintre „modelul" mioritic și „copia" sa se construiește după principiul iconic. *Eikonul* reprezintă întotdeauna un echivalent nu atît al *literei,* cît al *predicației* prototipului pe care îl semnifică.

În fine, revenind acum la relația dintre Baltagul și diferitele variante ale *Mioriței,* ar mai fi de clarificat un amănunt : de ce, dacă Sadoveanu prefera varianta din Goiești a *Mioriței,* motoul *Baltagului* constă într-un vers care lipsește, ca de altfel orice referire la cîine, în această versiune ? Răspunsul îl aflăm citind atent ultima scriere sadoveniană rămasă neterminată, *Cîntecul mioarei.* În această amplă dezbatere pe marginea *Mioriței,* scriitorul inserează o versiune inedită a baladei, „fabricată" după toate aparențele pentru uz propriu și întrunind, așa cum ni se mărturisește indirect prin intermediul personajelor, toate sufragiile sale. În această „*Mioriță* sadoveniană" recunoaștem scheletul variantei din Goiești, în care s-au preluat însă cîteva pasaje din versiunea Alecsandri. Este clar că această mixtură reprezintă pentru scriitor chintesența, invariantul ideal al *Mioriței.* Motoul *Baltagului,* versurile referitoare la cîine, figurează în hibridul sadovenian și iată pasajul care ne interesează :

— Stăpînule bace, — și cu cel vrîncean
dă-ți oile-ncoace. — vor să te doboare
— Stăpîne, stăpîne, — în apus de soare,
mai cheamă ș-un cîne, — umbrele cînd cresc,
mai cu bărbăție, — neguri se opresc
cel mai cu frăție, — pe munți și pe ape,
Baciul ungurean — dorm oile toate.

Sadoveanu a preluat *prin baladă,* care suportă, ca și *Baltagul,* semnificații multiple, un scenariu al *căutării* de aceeași factură cu cel osiric. De altfel ciclul dispariției lui Lipan și al revenirii sale la lumină urmează pe acela iarnă-primăvară, al morții și renașterii cosmice. *Baltagul* accentuează (ca și varianta *Cîntecul mioarei*) investigarea, drumul, dialogul cu ucigașii, în fine în linii generale scenariul osiric, și în această privință contribuția lui Al. Paleologu ni se pare foarte importantă. Dar că acest act binevenit de reînnoire a exegezei sadoveniene a necesitat o atît de radicală epurare a modelului mioritic este, totuși, greu de înțeles. *Miorița* nu merita soarta de victimă pe altarul unei demonstrații

oricum foarte solide. Ni se pare neîndoielnic — și probele textuale sînt concludente — că scenariul mitic este preluat într-o „regie mioritică". Ceea ce valorifică Sadoveanu din *Miorița*, în afară de substratul osiric, este acel epic pe care îl putem numi de factură „gnoseologică", în care evenimentul este mult mai puțin important decît percepția noastră și a personajelor asupra lui și în care elementele afabulației sînt precedate de evocarea lor predictivă.

Dialogul, comentariul, autoreflectarea, explicitarea continuă și *medierea* relației cu cititorul sînt atitudini formative fundamentale la Sadoveanu și faptul ca atare nu rămîne niciodată fără consecințe în planul ficțiunii. De aceea ni s-a părut firesc ca, în examinarea relației dintre *Baltagul* și *Miorița*, să optăm pentru soluția transferului de către baladă a unui substrat mito-poetic.

Ipoteza introducerii baladei ca *trompe l'œil* pare cu atît mai bizară, cu cît atitudinea tipică a lui Sadoveanu a fost comentariul și explicitarea, complicitatea cu cititorul și efortul constant de a prevedea și a grava în text ipotezele de lectură. El n-a încercat niciodată să-și mistifice cititorul, ci, dimpotrivă, să-i jaloneze lectura, jucînd pe cît posibil cu cărțile pe față.

Semn al semnului, cristalizînd în jurul unui sîmbure de baladă cu rădăcini străvechi, *Baltagul* este într-o privință, ca și aventurile cavalerului din La Mancha, interpretarea tîlcului unei întîmplări deja povestite în alt text. Important este să nu cedăm tentației de a uita că, într-o formulă sau alta, literatura păstrează memoria generică a literaturii.

Sadoveanu nu s-a putut sustrage nici el melancoliei oricărui mare scriitor de a fi ratat prioritatea în ordinea creației.

Calistrat Hogaș: *Pe drumuri de munte*

AL. SĂNDULESCU
Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu"

În *Prefața*, oarecum contradictorie, la *Amintiri dintr-o călătorie*, „amatorul" Hogaș face o profesiune de credință, declarînd că el a început să scrie „cu gîndul de a îmbrînci literatura călătoriilor din drumul obiectiv, didactic și aproape geografic de pînă acum, pe drumul subiectiv pe care trebuie să meargă, după socotința mea, acest gen de literatură". Ideea, generalizînd într-adevăr excesiv, căci nu toate memorialele românești pot fi calificate astfel, era de a depăși reportajul cam convențional (în felul *Românieî pitorești* a lui Al. Vlahuță, pe care scriitorul nemțean o adnotase cu severitate) și de a transforma *conștient* nota de drum, adesea cu un statut incert, în literatură autentică. Această afirmație ni se impune, alături de valoarea operei, ca un argument greu de respins împotriva așa-zisului amatorism, care ar putea fi aplicat unuia sau altuia dintre călătorii secolului al XIX-lea, dar nu lui Hogaș. Dinicu Golescu, I. Codru-Drăgușanu, M. Kogălniceanu, D. Bolintineanu ne oferă în însemnările lor mai ales portrete morale, foarte semnificative pentru istoria mentalităților, și un destul de bogat material documentar, uneori în stare brută. Al. Odobescu, în jurnalul său epistolar, este interesat, aproape exclusiv, de artele plastice, așa cum este N. Filimon de muzică și de spectacolele muzicale. Ei străbat un lung itinerar, dorința de a transmite impresii fiind însoțită de aceea de a informa, de a instrui (cazul cel mai elocvent este cel al lui D. Bolintineanu). Mai nimic din toate acestea în „călătoriile" lui Hogaș, care de altfel se desfășoară pe cel mai scurt traseu din întreaga noastră literatură. Geografia scriitorului e alta decît a înaintașilor lui, e a muntelui prin excelență, a pădurilor sălbatice și a rîurilor umflate de ploi, a stîncilor și a chiliilor călugărești, e o geografie mai cu seamă spirituală, a unei romantice abandonări în natură și în starea naturală și a unui vitalism debordant. Hogaș nu este un *călător*, cum îi numim în genere pe autorii memorialelor de drumeție, ci un *scriitor*. Un scriitor care și-a luat ca temă a operei pasiunea lui alpinistă, vacanțele estivale, în fond fragmente autobiografice, propensiunea, dacă nu cumva nostalgia pentru condiția primordială a omului nedezlipit de natură. De aici a ieșit nu un jurnal, și nu minimalizăm deloc genul atît de înfloritor pînă azi, ci o fermecătoare narațiune barocă prin întîlnirea unor predispoziții divergente ca structură stilistică, dar pînă la urmă complementare. E greu de susținut în chip unilateral clasicismul, romantismul sau barochismul scriitorului. „Amantul nestrămutat al naturii" este în același

timp un observator crud al vieții monahale, profesorul de română și latină, apelînd la comparații livrești din domeniul antichității greco-romane, e dublat de un viu spirit parodic și autoironic ; hiperbola, tendința spre colosal ne îndeamnă și spre fabulosul *Iliadei*, dar și spre acela al basmului românesc. Și „dualitățile" ar putea continua. „Ianus bifrons", Calistrat Hogaș se lasă anevoie introdus într-o formulă, rămînînd din acest punct de vedere singular, cum singular se găsește în generația lui literară în care a devenit cunoscut.

Dintre scriitorii care au „explorat" Munții Neamțului și au lăsat impresii notabile înaintea profesorului de latină sînt V. Alecsandri și Alecu Russo. Dar alpinismul bardului de la Mircești este accidental și în bună măsură decorativ, iar al autorului *Cîntării României* direcționat mai ales înspre folclor și legendă și accentuat livresc.

Pe urmele „geografice" și literare ale celor doi îl aflăm și pe C. Hogaș, care însă se instalează efectiv în peisajul silvestru și în climatul uman de aici, transformîndu-le în însuși miezul operei sale. Ceea ce se observă la o parcurgere cît de fugară a volumului *Pe drumuri de munte* este alura, ca să nu spunem viziunea romantică a scriitorului, identificabilă în cîteva împrejurări fundamentale. Ca și Alecsandri, el pornește în excursie *la întîmplare*, aceasta devenind un fel de principiu, o călăuză familiară, considerînd-o ca pe „una din vechile și iubitele sale cunoștințe". În general, călătorul prin Munții Neamțului știe de unde vine, dar nu știe unde se duce. El nu-și face planuri, nu fixează trasee, nu poartă cu sine o hartă turistică. Alege un drum ca oricare altul, rătăcește prin sihle parcă necălcate de om și iese la cîte o margine de stînă condus de aceeași permanentă întîmplare, care se înscrie printre motivele literare ale scriitorului. Pornit astfel, de obicei de unul singur, Hogaș se află angajat într-o veritabilă expediție, avînd gustul aventurii, nu o dată spectaculoase, înfruntînd furtuni și revărsări de ape apocaliptice. El e un temerar în căutarea Paradisului pierdut, a naturii primordiale, un rousseauist aspirînd la puritatea sălbăticiei, un țăran trecut prin cultură, cu o foarte vie memorie a originilor către care se simte fără contenire chemat.

Hogaș este unul dintre marii poeți români ai pădurii, amintindu-l pe Eminescu, mai ales prin ideea de *vechime* și de *colosal*. Un motiv ce revine e al *bolții*, sugerînd o viziune arhitecturală, copacii, ca niște coloane, contopindu-și coamele în înălțimi de vaste catedrale. Autorul volumului *Pe drumuri de munte* vede o pădure virginală, sălbatică, misterioasă, o pădure magnifică prin vechime și vastitate, dar și una jalnică, devastată de mîna omului, ca mai tîrziu Sadoveanu în *Nopțile de Sînziene*. Pictorul de care s-a vorbit e întrecut de poetul auzind vuietul nemaipomenit al copacilor într-o cădere catastrofală : „Din depărtare, prin aerul rece, ajungea pînă la noi glasul omului și al toporului. Din cînd în cînd, o trăsnitură colosală umplea văile munților ; erau fagii, paltinii sau brazii amețitor de înalți, care, în căderea lor prăpăstioasă, sfărîmau și doborau tot în cale". Pădurea constituie un loc al acțiunii (căci muntele lui Hogaș e unul silvestru) și, în același timp, un fel de bază de lansare spre natură în întregul ei, spre cosmos.

O natură în care se simte într-adevăr fericit, dar nu una bucolică, ci deseori turmentată și chiar ostilă. Scriitorul o transfigurează antropomorfic : soarele se uită parcă chiorîș, „cu înțepenirea lui sticloasă ca a unui ochi de mort înfipt și încremenit în umbra depărtată a orbitei sale vinete și reci" ; „florile pămîntului mă priveau cu atîția ochi roșii ai duhurilor pustiului". O furtună pe munte, reprezentînd o pagină antologică a prozei românești, echivalează cu un cataclism de proporții cosmice, pe care Hogaș îl percepe aproape în exclusivitate auditiv. „Simfonia înfricoșată a frămîntării și zbuciumului universal" adună urletul și geamătul munților, fierberea văzduhului, rostogolirea în clocot a stîncilor cu glasuri de trăsnet. Wagnerian, domină „artileria cerească". În tabloul acesta nocturn străbătut de mugetul colosal al forțelor dezlănțuite catastrofic și luminat, cînd și cînd, de fulgere nesfîrșite ce făceau și mai fioroase tenebrele nopții, se simte vizibil duhul poetului, care ar fi putut scrie o cosmogonie. Calistrat Hogaș simte în asemenea momente „povara ucigătoare a sublimului", considerînd că omul este incapabil de a-l recepta, afirmație pe care n-am subscri-o în totul, deoarece descrierea furtunii mi se pare că exprimă însuși sublimul în una dintre înfățișările sale.

Cutreierînd munții la întîmplare, într-o perpetuă aventură și robinsonadă, scriitorul are momente cînd atinge într-adevăr fericirea plenară. Și atunci el devine stăpînul, zeitatea atotputernică a nemărginirii. Aici descoperim panismul difuz din *Pe drumuri de munte* : „Cine avea mai nemăsurată putere decît mine asupra nemărginirii mute și solemne a singurătății și a pustiului ? Mi se părea că firea întreagă, de la țînțar pînă la urs, datoare era să cinstească în mine pe regele său atotputernic ; căci singurul stăpînitor, de obîrșie divină, eram numai eu în ceasul acela".

Regimul acestei divinități este *vara*, cu ziua ei toridă și cerul inflexibil și învăpăiat, *lumina* răsfrîngîndu-se de pe mii de oglinzi aeriene, simbol central al operei scriitorului. Ea (și nu numai) ne pune în vedere altă componentă a personalității și a artei lui, și anume aceea ținînd de clasicism, oricît ar fi tentați s-o nege unii comentatori mai recenți. Atras de aventură și de „dezordine", de spectacolul nocturn, căutînd-o mereu și lăsîndu-se frenetic în voia naturii, a visului și a visării, Hogaș este în același timp un spirit sagace, lucid și ironic, avînd într-adevăr o aplicație spre colosal și cultivînd pînă la sațietate hiperbola, fapt care nu ține însă decît într-o prea mică măsură de îndrumarea lui romantică. Fabulosul autorului, cum s-a mai observat, vine, pe de o parte, din basmul românesc și, pe de alta, din formația clasicistă a profesorului, cunoscător de timpuriu al epopeilor homerice. Peregrinul român contempla natura virginală, precum Chateaubriand, și teoretiza utopic fericirea stării primitive ca J.-J. Rousseau, dar nu avea „grația" (mistică), gîndirea lui era laică și spiritul său, uneori visător, dispunea de o excepțională forță a sufletului, ironică și parodică. Hogaș, poet al codrului străvechi și tainic, înălțînd bolți prin care se cerneau picături de cer albastru și fulgi nestatornici de lumină, în stare să proiecteze cosmogonii și geneze, se apropie de romanticul Eminescu ; poet

al întîmplărilor epice, mai exact, ca povestitor, se apropie de clasicul Creangă. Vitalismul, spiritul hîtru, anticlericalismul şi farmecul naraţiunii îl fac descendentul acestuia, oricîte deosebiri ar pune umanioarele între ei. Romantismul lui Hogaş, trecut — e adevărat — uneori cu vederea, stă în cumpănă nu numai cu clasicismul ca atitudine şi formulă, dar şi cu ticurile clasiciste, cîte rămîn în afara ironiei scriitorului însuşi.

Călătorul, coborît ca dintr-un basm, unde imaginaţia supradimensionează pînă la *colosal*, noţiune care nu joacă rolul unui simplu atribut, ci determină viziunea lui obişnuită, se află în două ipostaze contradictorii : una e aceea a excursionistului pedestru, avînd un companion de drum şi care face indirect elogiul mersului pe jos ; a doua, mai spectaculoasă şi mai frecventă, este aceea a drumeţului solitar, călare pe legendara Pisicuţa, care porneşte condus numai de capriciile întîmplării. Spaţiul alpestru nu e numai al codrilor seculari şi al singurătăţii, ci şi al stînilor şi al ciobanilor, al mănăstirilor şi al slujitorilor şi slujitoarelor lor şi, din cînd în cînd, al cîte unui sat văzut în fugă şi mai ales al cîte unei cîrciumi. Orăşeanul Hogaş, care cunoaşte sau îşi reaminteşte foarte bine deprinderile şi limba celor de la munte, face deodată cu romantica baie de natură şi una de civilizaţie rudimentară, de primitivitate, nu fără a-i vedea pe alocuri şi neajunsurile, care vor constitui teme de critică socială (nu o dată muntenii se plîng de greul şi nedreptăţile vieţi, ca, de pildă, moş Alisandru Coşofleaţă), dar şi surse de umor şi chiar de ironie cînd eroii sînt preacuvioşii monahi ce se adăposteau în acele minunate locuri. Setea de natură şi de natural înseamnă la Hogaş aspiraţia spre normalitate, condiţia originară de care omul a fost îndepărtat fie de constrîngerile unei civilizaţii alienante, fie ale unei dogme absurde. Scriitorul, călăuzit de un păgînism sănătos, opune raiului biblic pe cel pe care-l străbate el în lumina puternică a zilei de vară şi care-i poate dărui cele mai felurite răsfăţuri, de la cel spiritual şi, în felul său, unic, al sublimului, la cel de toate zilele, gastronomic. Şi cuvîntul nu e oarecare, căci Hogaş, ca erou al propriei sale opere, ne apare ca o variantă a lui Flămînzilă din *Harap-Alb*. Rătăcind prin sihlele dese fără o ţintă precisă şi, de obicei, fără să fie prevăzut cu „hrană rece“ pentru mai multe zile, călătorul, avînd în schimb o poftă de mîncare comparabilă cu a lui Creangă, e mai tot timpul rupt de foame. Aceasta se abate asupra lui ca o boală, excitîndu-i imaginaţia în direcţia colosalului, nu o dată pînă la dimensiuni astronomice, şi a fabulosului homeric, eroul, cuprins de „frigurile foamei“, fiind în stare să înghită spete de boi graşi sau de berbeci cu lîna de argint, iar în lipsa lor şi un urs : „...L-aş fi mîncat tot, de la vîrful unghiilor pînă la ascuţitul urechilor, sau, de nu m-ar fi mîncat el pe mine, ei bine, tot eu m-aş fi simţit cel sătul !... atîta eram de flămînd !“. Cu un asemenea apetit, Hogaş visează tot timpul „ospeţe viteliene“, care, traduse în limbajul Pipirigului şi al Tazlăului, iau forma unor mămăligi uriaşe şi a oceanelor de borş. Masa, care se întîmplă mai totdeauna la o stînă, se desfăşoară după un ritual străvechi, gravitînd în jurul sacrei emisfere de mălai fiert, învestită cu semnificaţii mito-

logice : „În mijlocul unei mese rotunde de tei, cu trei picioare, stătea nemișcată o mare mămăligă frumoasă ca aurul, din care aburii suri și fierbinți se ridicau drept în sus, ca din jertfa lui Abel". Veșnic flămîndul călător își transformă cele patru degete într-un hîrleț viu, care surpă din „malul" alimentului național și salivează abundent la vederea scrobului, „la care se pare că luase parte găinile unui sat întreg". Foamea îi stimulează scriitorului nu numai predispoziția spre gigantesc, dar îi oferă și prilejuri de mari delicii gastronomice și nu mai puțin literare. Friptul hribilor din acea piesă rară, unanim admirată, *Părintele Ghermănuță*, se desfășoară cu dichisul unei adevărate ceremonii, punînd încă o dată în lumină antropomorfismul viziunii și caracterul simfonic al comentariului, acompaniat acum, ca în atîtea rînduri, de un tremolo umoristic.

Gurmandul este deopotrivă interesat de farmecul feminin (altă expresie a vitalismului), care-i inspiră cîteva portrete, unele delicate, suave, ca la Floricicăi, cele mai multe sugerînd senzualitatea autorului. Acesta adoptă de obicei, față de femei, un ton strengăresc de flăcău tomnatic, aluziv, iscoditor, insinuant și chiar malițios. Maica Filofteia era „mireană la trup" și numai „la cap călugăriță" ; Călina lui Drăgan, cu nume parcă predestinat, e plină de „drăgănele", „însuflețită de văpaia unui sînge pătimaș, cu gura ei mică și înflorită, cu dinții ei albi și cu nasul ei fin, drept și cu nări neastîmpărate" ; o alta, avînd un copil „din flori", lăsa în zîmbetul jumătate rușinat, jumătate șăgalnic să i se vadă strungăreața dintre dinți, care, pentru scriitorul amator de subtexte erotice, însemna „cărarea neagră a păcatului". Frumusețea feminină, ademenitoare, devine aproape un laitmotiv al popasurilor călătorului, care se amuză, dar se și înfioară, ca în preajma jupînesei Zamfira. Crîșmărița care îl făcuse pe șugubățul Hogaș să se fîstîcească, ducînd lingura deșartă la gură, îl fascinează de-a dreptul, cu ochii ei tainici, cu arcul sprîncenelor, cu floarea zîmbetului. Portretul spune parcă mai mult despre psihologia decît despre arta scriitorului, în același timp și erou al întîmplărilor povestite.

Spirit laic și raționalist, Hogaș nu poate concepe reprimarea simțurilor firești sub negrele veșminte ale monahismului. Pe de o parte, el e cuprins de milă văzînd „atîta tinerețe, atîta vigoare și atîta frumusețe chiar, înmormîntate sub mohorîta îmbrăcăminte sacramentală" ; pe de alta, e tentat să desacralizeze, să divulge chipul și vorba ipocrită, cu o fervoare anticlericală vrednică de un adept al lui Voltaire. Atitudinea conducea spre același ideal de normalitate, ca și în cazul naturismului său, care dorea să corecteze, desigur utopic, marile erori ale civilizației. Hogaș observă, și nu o dată cu umor, purtările mirene ale maicilor, falsa evlavie, poftele și patimile „lumești" (idila sub clar de lună a frumosului părinte Vavila), portretizează cu vădită antipatie, liniile trecînd adesea în caricatură, pe grașii călugări înveliți în mătăsuri scumpe și în blănuri de mare preț. „Rotundul egumen" al lui Eminescu devine sub pana lui Hogaș un desen grotesc, prefigurînd *Icoanele de lemn* ale lui Tudor Arghezi.

Alături de rumenul Stratonic și de împoncișatul Varsănufie apare și cîte un călugăr sărman, ca pomenitul părinte Ghermănuță, care, meșter în friptul hribilor, se dovedește și un conviv simpatic, în al cărui portret autorul pune și pitoresc, dar și jovialitate, atitudinea cea mai obișnuită a lui Hogaș în relațiile lui cu oamenii muntelui. Măruntul și uscățivul părinte Ghermănuță se strecura prin desișul pădurii ca o șopîrlă ; comănacul, ascunzînd sub căptușeală un recipient metalic, îi servea și de însemn al „harului", dar, poate, și mai mult ca ceaun de pregătit oricînd și oriunde nelipsita mămăligă. Încingîndu-se la chef (oare clericii medievali ai lui Rabelais și ai lui Creangă nu fac la fel ?), Ghermănuță recunoaște că și călugării sînt oameni ca toți oamenii, ceea ce va demonstra chiar el de îndată, cherchelindu-se și intrînd într-un dialog plin de haz cu sticla ce se golea, pîrdalnica, prea repede : „Na ! zice el mai dîndu-i o tiflă ; păcătoaso și mangosito ! Da' așa te-am învățat eu să fii ?... îîî ! pîrlita dracului ! din roșie și frumoasă ce erai, te-ai făcut galbenă și ofigoasă... ptiu !...".

Ca tip uman, părintele Ghermănuță se apropie mai mult de cheflii și petrecăreți ca Eremia Honcu sau Ion Rusu, în fond expresii ale bunei cuviințe și cumsecădeniei, decît de fățarnicii și pizmașii cîntăreți în strană. Vitalismul lui Hogaș se simte el însuși satisfăcut în tovărășia unor astfel de personaje, care-i dau apă la moară spiritului său jovial și nu o dată îi sar în ajutor spre ostoirea foamei lui proverbiale. Lor trebuie să le adăugăm, de asemenea, și pe ciobanii stînelor, unde călătorul, ca să nu spunem rătăcitorul, găsește în cele din urmă adăpost. Dar dacă părintele Ghermănuță e mititel și iute ca o șopîrlă, eroii amintiți sînt proiectați la dimensiunile gigantescului, viziune — am spus — tipică pentru Hogaș, care tinde să devină manieră. Ciobanii cu plete lungi și unsuroase, ca pe vremea dacilor, au staturi de atleți, de uriași : Ion Rusu „avea o musculatură sculpturală, pe umerii lui, ca și pe umerii anticului Atlas, s-ar fi putut răzima cerurile". Eremia Honcu, alt gigant, „ar fi fost în stare să umfle în brațe un munte și să-l așeze binișor peste altul...". Modul acesta de reprezentare amintește mai degrabă epopeea și statuaria greco-romană decît hiperbola romantică, mai curînd fabulosul basmului românesc (Sfarmă-Piatră, Strîmbă-Lemne) și al *Poveștilor* și *Amintirilor* lui Creangă (Flămînzilă, Oșlobanu, care încarcă dintr-o dată în spate un car cu lemne) decît proiecțiile cosmice, de exemplu, hugoliene sau eminesciene. Desigur, nu pot fi negate sugestia romantică a unei imagini ca aceea a imensei mantale a scriitorului, care „ar fi putut acoperi întregul nostru emisfer", și cu atît mai mult naturismul, spiritul de aventură și setea de colosal geologic, discutate mai înainte. Dar nu se întîmplă pentru prima dată cînd realitatea ne obligă să constatăm că formulele literare nu se găsesc în stare pură, că ele se aliază, uneori atît de complicat, încît este aproape imposibil să procedăm la descompunerea produșilor, ca în chimie. Pornind de la elementele de cultură clasică și folclorică, Hogaș și-a creat un stil, un fel de a vorbi, care ține nu atît realizarea grandiosului (atins doar în cîteva rînduri), cît a comicului, ca și

la Creangă. Colosalul romantic e grav, dispune la contemplație și filozofare ; cel al lui Hogaș este mai ales expresia unui spirit hîtru, jovial, generînd rîsul, nu o dată în hohote. Căci atunci cînd scriitorul ne spune că a mîncat pantagruelic un „ocean de borș", că-i era așa de foame că ar fi fost în stare să înghită și un urs, că la o stînă un cioban tîra după dînsul, ca Păcală, „o întreagă pădure de vreascuri și de uscături" și că un altul purta drept ghioagă deasupra unei imense căciuli „un întreg arbore strujit de coajă și de crengi, dar cu rădăcină cu tot", starea noastră de spirit nu e cîtuși de puțin de încordare și uluire, ci de destindere, de bună dispoziție, provocată prin discrepanța dintre esență și aparență, în cazul de față printr-o mare disproporție între obiectele comparate. Într-adevăr, Hogaș cultivă hiperbola, de vrem s-o numim așa, dar e o hiperbolă comică, greu de aliniat modului romantic. Scriitorul vede epopeic, sau mai bine zis eroicomic, anumite scene, vrednice de orice antologie, sugerîndu-ne *Iliada* și deopotrivă *Batracomiomachia* și *Țiganiada*.

Rătăcind prin codri, unde visa la „aripele vreunei pajuri din poveste spre a-l scoate la lumină", scriitorul, de astă dată cu tovarășul său, ajunge la marginea unei stîne, unde îi iau în primire o haită de cîini. Bătălia pe întuneric între cei doi, pe de o parte, care, așezați spate la spate spre a se apăra mai bine, dau impresia unui ciudat animal cu două fețe, și, pe de alta, dulăii înfuriați, ne mută în plină mitologie. Cei cîțiva cîini ciobănești devin subit în imaginația prodigioasă a prozatorului o înspăimîntătoare hidră : „Cît te-ai șterge la ochi, furăm împresurați din toate părțile de o mie de colți gata să ne sfîșie". Tot așa, trecerea Tazlăului umflat de ploi, călare pe aproape legendara Pisicuța, este și ea miraculoasă, căci Huțan și Sgribincea, călăuzele aventurosului călător, nu mai contenesc să se minuneze de asemenea ispravă. După ce străbate, nici el știe cum, noianul de ape ce mătura totul în cale, autorul-erou își regăsește ortacii, care, văzîndu-l viu și nevătămat, înclină a crede în puterile supranaturale ale calului, probabil înaripat.

Un fel de armată a lui Parpangel este urdia de ploșnițe, înaintînd potrivit unei strategii de veche tradiție războinică și atacînd cu o iscusință fără greș. Epica desfășurare a legiunilor de insecte hrăpărețe și dezgustătoare este comică prin punerea partiturii în cheie umană și prin seriozitatea descrierii unei veritabile „invincibile armada", capabilă să inspire, în afara resentimentului, groaza și admirația.

Procedeul e mereu același, de gigantizare și, implicit, de deformare, scriitorul privind printr-un ochean miraculos, care preface dulăii în monștri, un biet cal în pajură și cîteva zeci de paraziți într-o oaste înfricoșătoare. În alte împrejurări, o bătrînă (călugăriță), lăsînd la vedere cînd vorbea „o raghilă de dinți galbeni, rari și ruginiți, prin a cărei strungă ar fi putut intra și ieși, în goană, o turmă de berbeci", e curat zmeoaica din poveste, iar alta întruchipează pe Muma-Pădurii. Romanticul Hogaș, care invoca „povara ucigătoare a sublimului", atinge și polul opus, grotescul, în acest portret al hidoșeniei, lucrat în maniera

obișnuită a îngroșării pînă la denaturare a liniilor. Iluzia rămîne și acum de „celălalt tărîm", de mitologie populară.

Calistrat Hogaș a fost acuzat (și uneori subapreciat din această cauză) pentru abuzul de asociații livrești (de preferință clasiciste), care, în primele variante ale însemnărilor de călătorie prin Munții Neamțului, apăsau destul de greu asupra textului. Ulterior, din proprie inițiativă și, apoi, îndemnat și de alții (e numit întotdeauna G. Ibrăileanu), autorul a renunțat în bună măsură la asemenea, să le zicem, ticuri profesionale. Ele au mai rămas totuși, fiind amintit cînd Atlas, cînd Lucullus, cînd Labdacus ; în rătăcirile sale silvestre, scriitorul se compară cu Æneas mergînd spre întunecatul infern și se citează celebra terțină dantescă. Sigur, colecția e mult mai bogată ; ea ne vorbește, pe de o parte, despre clasicul și, pe de alta, despre clasicistul Hogaș, pe care însă autorul nu l-a luat chiar totdeauna în serios. Ironia, ca o componentă a comicului, trece în autoironie și în parodie, în cîteva rînduri, a însăși antichității atît de îndrăgite.

Tovarășului de drum, cel îmbrăcat jumătate civil și jumătate militar, i se adresează cu apelative livrești de rezonanță umoristică : „uscățivul meu Plutarc" sau „Și tu preacinstită Pasifae, ...care te-ai făcut scoabă de frig". Odată călătorul se compară cu Prometeu, efectul comic născîndu-se din reducerea proporțiilor, din deprecierea termenului comparat, încît, în loc de mărețul zeu al focului pe care „îl ciupeau de pîntece și de nas vulturii cu pliscuri de fier ai lui Zevs", avem în față un biet Prometeu în mizerie, pe care îl pișca „de spate și de ceafă o întreagă republică de furnici".

Calistrat Hogaș este înzestrat cu un remarcabil talent mimetic : îi place să joace teatru (sperie trecătorii dîndu-se drept tîlhar, face impresie recomandîndu-se revizor de drumuri, inventează lucruri nemaipomenite pe seama Pisicuței, stîrnind uluirea), îi place să nu ia lucrurile în grav chiar atunci cînd ele sînt așa, să le lumineze cu un surîs, cu o glumă, cu o șotie. Amintitul tovarăș de drumeție, purtînd chipiu militar și vengherca, devine „grațiosul meu Faun", zeitate ale cărei trăsături îi sînt împrumutate însă totodată și degradate, cu scopul evident al deriziunii.

Ironia evoluează de la simpla aluzie la zeflemea, la gluma tăioasă și chiar șfichiuitoare. „Beneficiarii" sînt ipocriții (monahi), ignarii autori de manuale didactice și prea adesea novicele excursionist, desemnat odată semnificativ sub numele de „scumpa mea antiteză", ale cărui diverse caricaturi sînt schițate pe destule pagini : „Ba nu zău, adică nu-ți puteai lua un alt nas de drum ? Eu, drept să-ți spun, nu m-aș simți în stare să duc, pe lîngă bocceaua din spate, și o așa dihanie de nas". Din panoplia umoristică n-ar putea lipsi foamea, despre care vorbește, cum știm, fie în termeni epopeici, fie pe un ton înciudat și mucalit, în felul lui Creangă : „Da' ne împăcăm și cu dracul fript, părinte, numai să nu ne rupem dinții în el...". Oricîte deosebiri de structură și de cultură există între autorul lui *Harap Alb* și Calistrat Hogaș, totuși înrudirea lor spirituală nu poate fi contestată. Jovial ca și Creangă, autorul volumului *Pe drumuri de munte,* care cutreieră de

altfel perimetrul geografic şi moral din *Amintirile* humuleşteanului, se regăseşte în înaintaşul său literar şi prin viziune (să reamintim proiecţia fantastic-fabuloasă a unor personaje), şi prin limbaj, care uneori trimite direct la *Amintiri* („Nu ştiu cum vor fi alţii...") sau la *Ivan Turbincă:* „Ce să faci ? Să te apuci, ca moartea, de ros smicele tinere de pe lîngă rădăcina copacilor bătrîni ?". Talentul de povestitor al lui Hogaş s-a format — şi faptul este vizibil — şi în scandarea hexametrilor *Iliadei,* dar şi la lectura *Poveştilor* lui Creangă, care i-au dat homerismului lui Hogaş un caracter autohton. Aedul unor aşa-zise vremi imemoriale era totuşi al timpului şi al ţării sale, al Munţilor Neamţului. El îşi află antecesori şi congeneri în literatura română, oricît de singulară i-ar fi apariţia. Prozatorul ştie să descrie o mănăstire, ca staţiune de vilegiatură, în felul lui V. Alecsandri din *Balta Albă,* reliefînd contrastele, ştie ce anume să observe la o stînă fără să o idilizeze, privirea sa cade exact pe amănuntul capabil să ne dezvăluie dimensiunea morală a personajului. Cîrciumile sordide, ca aceea a lui Avrum (a se vedea un corespondent în *O făclie de Paşti*), şi mai ales frumoasele crîşmăriţe (de exemplu, jupîneasa Zamfira în comparaţie cu ciudata coană Marghioala) din *La hanul lui Mînjoală,* trimit la nuvelistica lui Caragiale, pe care profesorul de partea literară şi director al gimnaziului din Piatra îl cunoscuse în persoană în anii cînd marele scriitor era revizor şcolar al judeţului Neamţ.

Povestitorul, care se întîmplă să mai calce cîteodată pe drumuri bătute (unele descrieri de natură cam didactice dacă nu banale, unele repetiţii, stilul uneori prea retoric), are un farmec al lui ce nu se poate confunda cu al nici unui alt călător şi memorialist din literatura română. Ca scriitor al muntelui, el rămîne, desigur, cel mai important, iar ca erou al propriilor întîmplări cel mai izbutit după Creangă. Nici V. Alecsandri şi nici Ion Ghica nu reuşesc să se autoportretizeze atît de viu şi să ne transmită despre persoana lor o imagine de asemenea consistenţă artistică. Printre călugării, ciobanii şi petrecăreţii întîlniţi în drumurile sale, scriitorul este, de la distanţă, personajul cel mai complex, de care depinde întreaga arhitectură a textului. Este o situaţie mai puţin obişnuită, pentru că memorialiştii în genere au tentaţia în primul rînd *să descrie* şi numai în subsidiar *să se descrie* (portretele lor morale fiind deduse a posteriori), iar folosind persoana I să alunece în comentariu liric sau gazetăresc. Aşa se întîmplă, de pildă, cu A. Vlahuţă. Hogaş se detaşează, prefăcînd, ne amintim, conştient „impresia de călătorie", totuşi periferică în activitatea unui scriitor, în *literatură,* în operă de ficţiune. Ca personaj, el se află în mai multe ipostaze, dar niciodată într-una exclusiv lirică. Sînt în *Pe drumuri de munte* şi pagini de mare poezie şi de reflecţie filozofică, „tablouri de natură", dar dominante se impun epicul, viziunea eroicomică, plonjarea povestitorului într-o originală *Odisee* alpestră, tratată parodic şi dînd naştere unui veritabil *Virgil travesti* românesc. „Amantul nestrămutat al naturii" este deopotrivă, dacă nu cumva într-o mai înaltă măsură, un iubitor al rîsului, un maestru al schimbării măştilor comice, a căror artă venea de la anticii mimiambi ai lui Herondas. Astfel, el reuşeşte să oco-

lească sentimentalismul, mania şi monotonia descriptivă, arătîndu-se cînd ca zeul Pan sau ca un Faun, cînd ca Robinson, cînd ca Flămînzilă, ca să numim cîteva simboluri. Plăcerea teatrului (în sensul de joc), izvorînd dintr-o jovialitate nativă, marchează aproape în întregime atitudinile şi gesturile eroului-povestitor în raport cu peripeţiile, cu oamenii şi chiar cu flora şi fauna. Dacă la alţii biografia constituie un prilej de confesiune şi de autoanaliză, la Hogaş ea reprezintă (în fragmentele de vacanţă estivală) tema discursului narativ, cu precădere comic. Şi această dispoziţie ludică nu exprima ea, ca şi la Creangă, în afara elementului de gratuit, şi o aspiraţie spre normalitatea la care îndeamnă expediţiile montane şi silvestre ale scriitorului ? Hogaş avea o trainică memorie a originilor, a unui foarte îndepărtat şi ideal *illo tempore,* pe care şi-l ia ca model şi la care, declarat sau nu, raportează toate valorile. Alături de natura sălbatică, umorul, vizînd şi el abateri de la normal, ne apare de asemenea ca un important remediu contra efectelor alienante ale vieţii şi civilizaţiei moderne. Autorul însemnărilor de călătorie în Munţii Neamţului, operă prin excelenţă literară şi nu doar simplu şi eventual pitoresc memorial, e un înţelept Robinson zeificîndu-şi insula, dar pe care nu rămîne decît spre a se crede o clipă stăpînul ei absolut. În rest, rîde.

Aspecte ale folclorului literar românesc din America de Nord (II)*

GRETCHEN BUEHLER (S.U.A.)

Un mișcător pasaj, semnificativ pentru lirica româno-americană și, în general, pentru cea populară românească, este cel despre „mama dorului", care „șade în vîrful vaporului". Circulă în mai multe variante ale textelor de natura celor prezentate anterior. Iată cîteva mostre (unele, probabil, datînd de dinainte de 1900) : „Cine-a scornit jelele ? / Neamțul (se referă la agenții de drum care angajau români să lucreze în America) cu vapoarele. / Cine-a scornit jelea grea ? / Neamțul cu America [1]. / Să nu-l rabde Domnul sînt, / Sub soare și sub pămînt, / Căci cin' nu știe ce-i dorul / Vie numai cu vaporul, / Că-n vîrful vaporului / Șade mama dorului. / Încălțată cu opinci / Rumpe inimi la voinici [2] / Și-nvălită cu năframă / Rupe inima de mamă" [3]. Sau : „...Cînd vaporul am văzut, / Fiori prin trup mi-au trecut, / Că-n vîrful vaporului / Șădea mama dorului/ Încălțată cu opinci / Și le cîntă la voinici. / Pe cap ea poartă năframă, / Cîntă-a jele, bună seamă" [4]. Alt text continuă : „...Cine nu știe să dorească / Vie-n țara Anglezească, / Că-aicea-i atîta dor / Cîtă apă-ntr-un izvor / Și-aicea-i atîta jale / Cîtă apă într-o vale" [5]. Alte texte corespunzătoare ar mai fi următoarele, nu mai puțin dramatice în simplitatea lor expresivă : „...Cine

---

* Prima parte a acestui studiu a apărut în *Limbă și literatură*, vol. III (1981), p. 435—447.

[1] Într-o variantă populară găsim „Cine-a scornit jelele ? / Statu cu vapoarele. / Cine-a scornit jalea grea ? / Statu cu America" *(Doru din America*, în *Tribuna* (Arad), XI, 37 (16 II/1 III 1907), p. 7), iar în alta : „Cine a scornit jalele ? / Missler cu vapoarele, / Dar vaporu nu-i de vină, / Că și pe el focu-l mînă" *(Răvașul* (Cluj), V, 23—24 (22 VI 1907), p. 408) ; sau : „Arză-te, Missler, în foc (F. Missler, cunoscut agent german, mult blestemat în textele populare românești) / Cu vaporu tău cu tot ; / Da vaporu n-are vină / Că și pe el apa-l mînă !" *(Poezii pop. despre America*, culese de N. Cârstea, în *Răvașul* (Cluj), VI, 13—18 (VII—VIII 1908), p. 389).

[2] George Fat (Dănești, Satmar), *Dorul din America (Doină populară)*, în *Românul* (Cleveland) II, 23 (1 VI 1907), p. 5). Într-o variantă a acestui vers găsim „Mîncă inimi în voinici" : Lazăr Stoian, culeg., *Suferințe*, în *Românul* (Cleveland), VI, 24 (19 VI 1910), p. 8.

[3] Irina Suciu (Tîrnava-Mare, Ugocea și Cleveland, Ohio), *Poezie de jele*, în *Foaia poporului* (Cleveland), IV, 54 (7 VII 1915), p. 3—4.

[4] Simion Chețian (Sercia ? / Iercea ?-Mare, Mureș-Turda și Columbus, Ohio), *Călătoria mea în America*, în *Românul* (Cleveland), XIII, 96 (24 IV 1916), p. 3.

[5] Niculae Mosora din Daneș și Detroit, Michigan, *Din America !* în *Foaia interesantă* (Orăștie), VII, 48 (18/28 XI 1912), p. 200.

nu ştie ce-i doru / Vie-ncoacea cu vaporu. / Este-aici atîta dor / Cîtă apă în izvor / Şi-i aici atîta jale / Cîtă apă curge-n vale ! / Că-n vîrful vaporului" / etc. [6] ; „...Ci la vapor ajungînd / Ne-au pus pe toţii la rînd. / Ne-au început a-ntreba : / «Unde vreţi voi a pleca ?». / — «Mergem la America !». / Americă, Americă, / Că de tine nu mi-i fricâ. / Americă, ţară bună, / Mulţi feciori în ea s-adună, / Că-n vîrful vaporului / Şade mama dorului. / Încălţată cu opinci, / Rupe dorul la voinici. / Să tăia marea cu spume, / Să treacă în ceea lume..." [7]. În tangenţă cu versurile de mai sus sînt acestea, rezultat al aceleiaşi dilatări a sufletului de către vastitatea distanţelor, convertită în fior liric : „...Cine ne-a pus pe vapor, / Ăla nu ştie de dor. / Cine nu trece apa / Nu ştie ce-i boala grea. / Treptele de la vapor / Mi-au rupt inima de dor. / Apa mării puturoasă / M-au pus beteşug în oase..." [8]. Iată şi o „autoare" a unor versuri, similare cu cele de mai sus, care a compus o variantă cu puternic efect fonetic (în ultimele rînduri) : „...Cine nu ştie ce-i doru / Puie-şi pe vapor picioru. / Cine vrea să-şi lase-n ţară / Dorul lui de astă-vară /Meargă-o zi şi meargă-o sară / Pîn'la a lui Missler vapoară, / Că te trece ca în zbor / Peste mări şi peste dor ! / Dară doru-i mare cîne, / Peste mări mari tare vine !..." [9]. Iar un cioban român american zice : „...Cine nu ştie ce-i doru, / Pună-n Montana picioru, / Păzească turmă de oi / Prin căldură şi prin ploi, / Păzească pe cele mioare / Prin ghifor şi prin ninsoare..." [10]. Pasajul obsesiv cu „mama dorului" apare şi în alte texte [11], însumînd complexul psihologic al despărţirii de care sînt dominaţi aceşti emigranţi, al incertitudinii ce planează asupra lor. Dar exemplele de mai sus (aparent numeroase, însă transmise astfel şi pentru a fi convingătoare în legătură cu diversitatea încrengăturilor axiologice pe care le învederează) sînt, sper, edificatoare pentru a mă opri aici în privinţa acestui aspect.

În sfîrşit, vaporul porneşte într-o atmosferă relativ apăsătoare şi uneori chiar sumbră : „...Frunză verde de bujor, / Cîntă lumea pe vapor, / Ca un val lin şi uşor, / Plin de jale şi de dor..." [12] ; „...Vaporul plutind plecînd / Şi noi tremurînd gîndind, / Gîndeam toţi la viitor /

---

[6] Ioan Iancu (Cincinatti, Ohio), *Vers din America,* în *Foaia interesantă* (Orăştie), V, 39 (30 IX/13 X 1910), p. 154.

[7] Ioan Brăilă, Răcăşdia, *Călătoria la America,* în *Foaia ilustrată* (Budapesta), I, 2 (13/26 I 1908), p. 3.

[8] Gheorghe Crăciunescu din comuna Calbor (com. Nagy Küküllő), *Din America,* în *Poporul* (Budapesta), XI, 11 (29 II/13 III 1904), p. 171.

[9] Mărioara Sebas, *Versul vaporului,* în *Românul* (Cleveland), III, 24 (13 VI 1908), p. 6 ; autoarea a publicat textul cu mici variante şi în *Foaia interesantă* (Orăştie), III, 21 (10/23 V 1908), p. 86.

[10] Dan Oprean (Buca Popii) din Poiana şi Dillon, Montana, *Cîntarea celor trecute,* în *Românul din America* (New York), II, 31 (6 VIII 1910), p. 8.

[11] Petru Vereşian (din Banat), „culese pe Oceanul cel turbat", *Călătoria la America,* în *Românul* (Cleveland), IV, 15 (10 IV 1909), p. 6 ; loc. cit., nota 3 j, nr. 110, p. 3 ; Vasile Cotruş, culeg., *Poezii populare,* în *Foaia ilustrată* (Budapesta), II, 32 (9/22 VIII 1909), p. 4.

[12] Ioan Bobeş, culeg., (Bozeman, Montana), *Foaie verde, lemn uscat,* în *Românul* (Cleveland), III, 21 (23 VI 1908), p. 6.

Plin de groază, de fior..." [13]. Nu trece mult şi toţi se îmbolnăvesc, împrejurare surprinsă de un veritabil Goya al expresiei populare : „...Şi-n-cepu vaporu-a mere, / Fluierînd vreo trei de jele, / Am mers trei zile deplin / Cu vaporu foarte lin, / Nouă încă ne plăcea, / C-o ţîră se legăna. / A patra zi către ziuă / Eram ca bătuţi în chiuă. / Cînd fu pe la zece oare, / Nu vedeai unu-n picioare. / Eram toţi bine-mburdaţi / Ca de coleră tocaţi. / Cînd fu pe la doisprezăce, / Un matroz prin vapor trece, / În mînă c-un clopot mare, / Dînd signalul de mîncare. / Dintr-o sută mergeau şasă / Şi s-aşază pe la masă. / Nu-mbucau de două ori / Şi mi-i cuprindea fiori, / Să trînteau pe pat ca sacu, / Gîndeai c-o mîncat pe dracu..." [14] ; „...Vîntul leagănă vaporul, / Ce taie apa cu zorul, / Şi din legănatul lui / Vine boala corpului, / Căci din o mie opt sute, / Oameni voinici ca din munte, / Pe puţini vedeai zîmbind, / Ci cu toţi zăceau la rînd, / Suferind greu fiecare..." [15] ; „...Cînd era a şaptea zi, / Doamne, cît vînt se porni ! / Venea turbat tot mai tare / Şi-nălţa valuri pe mare. / Venea valuri, ca potop, / De oprea vaporu-n loc. / Altu venea ca un nor, / De trecea peste vapor ! / Cînd văzum (sic !) aşa minune, / Toţi ne-am pus pe rugăciune..." [16]. Nici în compartimentul separat pentru femei şi copii situaţia nu e mai roză : „...A treia zi pe la nouă, / Valuri mari se ridicau, / Grozav în vapor loveau. / Cînd a fost pe la sfinţit, / Pe toţi greaţa ne-au cuprins. / Pruncii cei micuţi plîngeau, / Maicele pe pat zăceau, / Triste, galbene ca ceara, / Văzîndu-le îţi venea jalea. / Cînd a fost a cincea zi, / Toţi zăceau ca şi morţii. / O ! Doamne, ce întristare, / Pe-un vapor aşa de mare. / Sara cam pe la cinci oare, / Se scula omu-n picioare. / Dar de pat că se ţinea, / Altcum îndată cădea" [17]. Trauma călătoriei pe ocean şi suferinţele răului de mare rămîneau o tulburătoare amintire pentru cei mai mulţi, ca o experienţă iraportabilă : „...Şi-a patra zi în desară, / Valuri mari se ridicară, / Mîncare fără ticneală, / Care orişice mînca, / În acel minut vărsa..." [18], sau ca în picturile cu judecata din urmă sau în blestemele argheziene ; „Pe vapor e tare rău, / Valurile vin mereu. / În vapor greu se izbesc, / În toate părţile îl clătesc, / Iar sărmanii călători / Sunt cuprinşi toţi de fiori. / Alţii cad bolnavi la pat / De atîta legănat. / Cine n-a fost pe vapor / Nu prea crede-aşa uşor / Cît de grea-i boala de mare, / Cît te chinuie de tare, / Cît doreşti neîncetat / Să te

[13] *Trista noastră trecere preste Oceanul Atlantic*, comunicată de Ioan Ciora, student, în *Gazeta Transilvaniei* (Braşov), LXV, 264 (1/14 XII 1904), p. 4—5.

[14] Samoilă Miclea din Bucerad şi Erie, Pennsylvania, *Poezie populară*, în *Foaia poporului* (Cleveland), V, 11 (25 I 1916), p. 3.

[15] Ioan Ghizeşan din Porceşti, *Cîntecul românului (doine)*, în *Românul* (Cleveland), II, 6 (2 II 1907), p. 6.

[16] Const. Ciumedean, *Doine din America*, în *Românul* (Cleveland), III, 48 (28 XI 1908), p. 6.

[17] Victoria Nagy din „Bănat", *Pribegie*, în *Românul* (Cleveland), IV, 20 (15 V 1909), p. 5.

[18] Iuon Pelaghie din Petea de Cîmpie (Band, Mureş) şi South St. Joseph, Missouri, *Poezie*, în *Românul* (Cleveland), XII, 14 (9 II 1915), p. 4.

vezi iar pe uscat“ [19], lucru de înțeles pentru acești sărmani neștiutori în multe privințe în legătură cu dramatismul traversării Atlanticului (chiar dacă este descris într-un ton înduioșător, ridicol pe alocuri), implicat oarecum aici și în ritmul și euforia sacadată a versurilor. În orice caz, imaginile sînt înspăimîntătoare : „...Optsprezece sute inși, / Toți sănătoși și voinici, / Iar a doua, a treia zi, / Am început a boli, / Dureri de cap, greață multă / Și vărsătură cumplită. / Șase zile n-am mîncat, / Făr' am tot zăcut pe pat. / Nici apă nu am băut, / Căci nu ne-o trebuit, / Nici bere, nici vin, / Am trăit numai cu chin. / Oceanul s-a turbat, / Munți de apă-a ridicat, / Tot fumînd și spumegînd / Și cu moartea-amenințînd. / Nu puteam zăcea pe pat / De grozavul legănat. / Cîte-un val se ridica / Și-n vapor cînd ne izbea / Sus și-n jos ne ridica, / Altu-n dreapta, altu-n stînga, / Doar ne-a putea răsturna. / Cînd mai multe se izbeau, / Cuferile doborau, / Pe noi de pat ne izbeau. / Tot așa ne-am petrecut, / Pîn' ce-Oceanul am trecut, / Tot bolind și chinuind, / Neputînd mînca, nici bînd, / Făr' din inimă oftînd / Optsprezece zile-n rînd. / Și-așa am slăbit de rău, / Ca omul în copîrșeu. / Ca pînza ne-am înălbit, Ca ceara am gălbinit. / ...Oceanul cel turbat / Încă nu ni s-a jurat, / Acasă cînd om veni / Că nu ne va înghiți...“ [20]. Dezlănțuirea stihiilor, văzută ca într-un basm negru, e imprevizibilă : „...Iar la trei zile către seară / Valuri mari se ridicară, / Că-ncepu vîntu-a sufla, / Vaporu-a se legăna. / Așa erau valurile / De mari ca și dealurile. / Doamne, cum se mai bătea, / Gîndeam că n-om mai scăpa. / Valuri ca munții de groază / Ne băga fiori în oasă, / Trude mari și osteneală, / Mîncare fără ticneală, / Că măcar ce mîncam, / Momentan pe loc vomam / Și vomam venin părău, / Din pieptul meu foarte greu. / Și-a noua zi despre ziuă, / Eram toți zdrobiți ca-n piuă...“ [21]. În zilele senine, pasagerii erau chinuiți, printre altele, de un dor fără alinare : „În vapor ne-am așezat / Fiecare-n al lui pat, / Pat de federe frumos, / De puteri tu mult m-ai stors, / Pat de federe gătat, / Tu puterea mi-ai luat, / Că trecură multe zile / Pînă m-am scăpat de tine, / Că mereu ședeam pe pat, / Tot ținîndu-mă de cap, / Vărsînd lacrimi ne-ncetat. / Oamenii de pe vapor, / Vai, cum se topesc de dor...“ [22]. Altă emoție a emigranților, la fel de tare, era frica să nu moară pe drum, să nu fie aruncați în apă : „...Noi la Domnul ne-am rugat / Să ne ducă la uscat, / Să fim de popă-ngropați, / Nu în apă lepădați / Și de pești să fim mîncați...“ [23]. Însă dominantă, aproape anulatoare a celorlalte simțiri și emoții, era zguduirea continuă în prada căreia se aflau emigranții, acești involuntari Iona, cutremurați de toate

[19] T. Paisan, culeg., Ruegg, Missouri, *Pe vapor*, în *Românul* (Cleveland), III, 14 (4 IV 1908), p. 6.

[20] Dumitru Iridon, *Amarul emigrantului*, în *Românul (Cleveland)*, V, 45 (6 XI 1909), p. 2.

[21] Axente Grămada din Zăhărești (Suceava) și Canada, *Poezii poporale*, în *Românul* (Cleveland), V, 53 (2 I 1910), p. 5.

[22] Ioana Corșeu (com. Beiu, c. T.-A.), *Cînd am plecat*, în *Românul* (Cleveland), III, 37 (12 IX 1908), p. 6.

[23] Vezi nota 4.

spaimele instabilității universului de coșmar pe care-l traversau : „...Din pat jos dacă ne-am dat, / Mergeam chiar ca omul beat, / Că nu mai eram în stare / Nici să mai stăm pe picioare. / Vaporul se scutura, / Tot de paturi ne trîntea, / Iară noi ne ridicam, / Lui Dumnezeu ne rugam. / Ameţiţi pe cum eram, / La nimica nu gîndeam, / Nici la lume, nici la dor, / Ci la chin de pe vapor". Însă surprizele sînt continue, cum povestește același autor mai departe : „...Eu din gură-am cuvîntat, / Lui Dumnezeu m-am rugat : / «Du-mă, Doamne, la uscat, / Să mor de popă-ngropat, / Nu în mare aruncat, / De peștii cei mari mîncat». / Dumnezeu m-a ascultat, / În America-am intrat, / Dar aicea ce să vezi ? / Numai negri și englezi..." [24]. Înainte să sosească în America, în apropierea portului, limanul acestui apocalips acvatic aproape necunoscut pînă atunci în literatura populară română, se mai întîmpla ca pasagerii să fie și păcăliți de oficialii unor linii de vapor, avizi de bani : „...Ci cu pipe ne-a cinstit, / Cu pipe și cu tutun, / Apoi ține-te la fum, / Ni se părea ca un vis, / Că pe pipe era scris, / Chiar cu litere latine : / «Hamburg-American Line» / După ce pipe ne-a dat, / Toți ne-am pus la afumat / Și apoi la glume multe, / Că-s pipe cu două sute, / Două sute de coroane. / Cum îi poți suferi, Doamne ? / Că mîncările nu-s bune, / Atîta că le-or pus nume. / Și te omoară cu ele, / Că sunt de tot, de tot rele. / Noi nu le-am putut mînca, / Cu pușca de ne-ar pușca" [25]. Ineditul experiențelor prin care treceau se vădește astfel aproape continuu. În fine, bieții călători ajung în America : „...La tot ceasul numărînd / Zilele pîn' la sosit, / Cari nu mai aveau sfîrșit. / Apoi, iacă, frățioare, / Furnicarul de vapoare, / Și în zarea depărtată / New Yorkul ni se arată / Ca o umbră mohorîtă / Peste marea-nvinețită, / Ca un vis de primăvară / Într-un colț de țărișoară" [26], una dintre puținele aspecte luminoase ale acestor itinerare de coșmar. Survin imediat, ca într-o biciuire diavolească adesea fără înțeles, alte impresii despre America, precum, printre altele, șocul etnic-social suferit de imigranții români : „...Iar Dumnezeu, ca un sfînt, / Ne-a scos pînă la pămînt, / La New Yorkul cel mare / Care n-are-asemănare. / Cînd acolo am sosit / Și pămîntul l-am văzut, / Ne venea să-l sărutăm, / Apoi pe el să călcăm..." [27]. Dar drama pare a nu se mai sfîrși : „...America-i țară rea, / Că-ți mănîncă sănătatea. / Unii zic că-i țară bună, / Multe nații în ea s-adună, / Mulți talieni și mulți tiroli, / Mulți bărbați și mulți feciori, / Mulți creștini și mulți păgîni, / Număr mare de români..." [28]. Nici ecologic și social lucru-

[24] George Pavel, *Versul călătoriei spre (America)*, în *Românul* (Cleveland), VII, 4 (22 I 1911), p. 4.

[25] Tînărul Adam Rusu din Borosineu, ajuns în Uniontown, Pennsylvania, *Suferințele unui român (sfîrșitul)*, în *Românul din America* (New York), II, 28 (16 VII 1910), p. 5.

[26] Ioan Ciocan (Scranton, Pennsylvania), *Din America*, în *Românul* (Cleveland), II, 25 (15 VI 1907), p. 6.

[27] Vezi nota 14.

[28] Ilie Muntean din Frîna (Axente Sever, Sibiu) și Youngstown, Ohio, *Poezii adunate și greblate, din țări și de pe sate și din țări îndepărtate*, în *Românul* (Cleveland), IV, 10 (6 III 1909), p. 6.

rile nu par mai atrăgătoare în această lume necunoscută și, ca atare, înfricoșătoare pentru noii veniți : „...Dar intrînd apoi în țară / Vedeam numai foc și pară : / Tot fabrici primejdioase / Și fumuri întunecoase. / Ba vedeam, maică, vedeam / Oameni mulți nefericiți. / Unul schilav de o mînă, / Ce i-o ruptă o mașină. / Altul schilav de picioare / Și le-a rupt între vagoane. / Altul zice : Iacă pier, / C-a picat pe mine-un fier !...“ [29] ; „...Of, robie-americană, / Copil de pui de sătană, / Cum robesc europenii / În tine, mînca-te-ar vermii...“ [30]. Uneori imaginile amintesc de Babelul biblic : „...Americă, turn înalt, / Cin' focul te-a lăudat / Că tu ești oraș frumos / S-adună banii pe jos, / Dar tu ești oraș cu unghiuri / S-adună banii cu junghiuri...“ [31] ; „...Foaie verde dintre spini, / După vreo trei săptămîni, / Obosit tare, flămînd, / Am ajuns unde-am dorit, / În țara Americii, / Unde faci ușor banii, / De ușor nu prea ușor, / Da' așa-i vorba-n popor“ [32] ; „...Și la treisprezecea zi / Văzui dunga Americii / Cu un stîlp de piatră gros / Cu chipul lui Columbos. / Nu l-ar fi făcut mă-sa / Să afle America. / Și ne-au dus în Castl Gardă (Castle Garden, New York, unde se aflau birourile de primire a imigranților între 1855 și 1892, cînd s-au mutat la Ellis Island. Sîntem informați de redactorul Iancu Roman din New York că imigranții români totuși au continuat să folosească tiponimul C.G. pentru E.I. mulți ani după mutarea birourilor. Această poezie, publicată în 1910, reflectă, așadar, și perioada mai veche a sosirii românilor în New York, deci cea de pînă în 1892 [33]) /, Să aleagă ce-i de treabă, / Și de-acolo pe ștrick cară (engl. *streetcar* „tramvai, troleu“), / Să ne despărțim prin țară...“ [34]. Drama se accentua și prin împrejurarea că cei mai mulți nu știau engleza la sosire, fapt surprins într-un pasaj precum cel ce urmează, foarte frecvent de altfel în asemenea texte : „...Vizita de la New York, / Aia m-a mîncat de tot, / Căci aici cînd am intrat, / Englezește m-a-ntrebat / Și nu știam să le spun / Încotro vreau, pe ce drum ? / Dar-a adus Dumnezeu/ Un românaș de al meu, / Care-apoi m-a îndrumat / Încotro am de plecat...“ [35]. Cei mai mulți români au plecat imediat din New York : „...Și cînd de-acolo scăpam, / Pe-american trin urcam, / Da' trinu american, / Hoțomanul de dușman, / A plecat cu min' turbat / Și m-a dat jos în Jungstadt (Youngstown, Ohio, căruia doar o fracțiune a populației orașului i-or fi spus numele pe nemțește — *n.n.*), / În capul Jungstadtului, / La porțile dracului...“ [36].

---

[29] Vezi nota 16.

[30] Vezi partea I, nota 43.

[31] *Poezii populare din America*, culese de Ioan Ștefan din Fort Wayne, Indiana, în *Foaia poporului* (Sibiu), XIX, 27 (3/16 VII 1911), p. 7.

[32] George Mărtin din Sălișteși Wheeling, West Virginia, *Din America*, în *Gazeta Transilvaniei* (Brașov), LXVII, 57 (12/25 III 1904), p. 3—4.

[33] *Românul din America* (New York), II, 31 (6 VIII 1910), p. 6.

[34] Vezi partea I, nota 38.

[35] Vezi partea I, nota 37. Un pasaj similar se află, de pildă, în textul fetiței Sofia Criznic (de 12 ani) din Șeitin, *Din drumul Americei*, în *Românul din America* (New York), II, 11 (15 III 1910), 13.

[36] Vezi partea I, nota 39.

Acesta ar fi, în mare, filmul călătoriei spre America al emigranților români. Dar, cum se va vedea, drama lor cunoaște noi înfățișări, nu mai puțin expresiv transcrise în versuri. Întîi, problema cunoașterii limbii engleze, care, cum s-a putut observa, a lăsat destule urme în românească de peste ocean, trecînd ades chiar în textele literare. Așa, spre exemplu, lexicul despre muncă și lucru, ca și despre viața cotidiană, ca, de exemplu, *bort* și *salon (bort/bord,* engl. *boarding house* „pensiune" ; *salon,* engl. *saloon* „birt"), este bogat în anglicisme. Astfel, în timpul „prohibiției" de băuturi alcoolice și al „prohibiționiștilor" (engl. *prohibition, prohibitionist)* circulau în presă cuvinte ca *dry/drei/drai* (engl. *dry* „uscat", cu referire atunci la cei care nu beau alcoolice), ca și *uscat* în aceeași folosință ; *wet* (engl. pentru „ud"), referitor la cei care beau, alternînd cu *ud* care ar putea aminti dialectalul *udătură* de acasă, *viscă* (engl. *whiskey* „rachiu"), *pap* (engl. *soda pop* „băutură sifonată nealcoolică") ; *bartende* (fem.) / *bartenderițe* (engl. *bartender* „chelner care servește băuturi de la bar"). Un text reprezentativ, intitulat *Cine-a lăsat băutură,* a fost înregistrat pe disc și publicat într-o carte de cîntece : „...În țările „ude", băiete, / Viața e chiar ca în rai, / Să vezi și frumoasele fete, / Cum rîd cînd aud de «dry». / ...Refren : Beau, beau tot timpul din an / «Moonshine» (cuvînt engl. „whiskey distilat ilegal") și «spirt» (cf. engl. *spirits* „alcool") și catran !..." [37]. Nici textele despre muncă nu sînt mai sărace în anglicisme : „...Trebui să fim cu răbdare / De vrem să facem parale, / Că ceva de vei vorbi, / Cu greu mai capeți «mony» (engl. *money* „bani"), / ...Electrica e cu «stim» (engl. *steam* „abur"), / Trebui mult să ne ferim, / ...De la șase dimineață / Pleci cu «boghetu» (engl. *lunch bucket* „cutie de metal în care se pune mîncarea de prînz de consumat la serviciu") prin ceață, / Iară cînd se dă țignalul, / Trebui să cari cu «virbalul» (altă variantă fonetică a cuvîntului engl. *wheelbarrow* „roabă"). / ...De lucri numai cît un om, / Bosu-ți zice «You gon hom» (engl. *You go on home* „Pleacă acasă", cu sensul „Ești concediat")..." [38]. Alte împrumuturi din engleză, devenite lexeme populare interesante, sînt, de exemplu, *șoafălă* (engl. *shovel* „lopată") ; *cran/cren* (engl. *crane* „macara") ; *fraier,* engl. *fire,* folosit în loc de cuvîntul românesc *foc,* „deoarece *foc* în limba engleză are înțeles scabros" *(Foaia poporului,* Sibiu, 1913) ; *troc / trocuri (trucks* „camioane") ; *lebăr* (engl. *laborer* „muncitor") ; *contractor de căsi* („clădităr de case") ; *fitter-i* (engl. *fitters* „muncitori care instalează piese mecanice") ; *planer-i* (engl. *planers* „metalurgiști") ; *tinner-i* (engl. *tinners* „tinichigii") ; *helper-i* (engl. *helpers* „asistenți") ; *forman* (engl. *foreman* „maistru") ; *faundry* (engl. *foundry* „topitorie") ; *overtime* (adverb în engleză, devenit substantiv în română-americană, „plată suplimentară pentru ore de lucru în afara programului obișnuit") ; *beker* (engl. *baker* „brutar") ; *pedie* (engl. *payday* „zi de plată"), care intră în

[37] Soții Ionescu-Ardeal, *Doine și cîntece culese și aranjate pe înțelesul românilor americani,* f.l. și d., p. 7—10.

[38] Iosif Sârb (South Sharon, Pennsylvania), *Jalea tinerilor din America,* în *Românul* (Cleveland), I, 44 (28 X 1906), p. 2.

limba românilor americani cu sensul de „plată“ („...Lucram toate zilele / Şi luam pediile, / Care cum o căpătam / La părinţi o trimeteam...“ [39]) ; *rentu* (engl. *rent* „chirie“) ; verbele *a stopăni*, cu sensul „a sta, a se opri“ („...Şi ne mîncă fumul greu, / Fabricile stopănesc / Şi cînd stau cu greu pornesc, / Şi-apoi borteriul tot scrie / Cît ai făcut datorie...“ [40]) şi *a se borti* „a trăi la bort“ (din poezia *Viaţa celor ce se bortesc* : „Am un *bax-car* (engl. *boxcar* „vagon de tren“) ca o stînă (autorul se referă la camera sa din bort), / Vîntu, ploaia stă să-l mînă (sic !), / ...Hainele eu mi le spăl, / ...Eu îmi fac şi de mîncare, / Să asculte orişicine / Să nu se bortească nime, / ...Că vă zic drept că nu-i bine“ [41].

Apoi, cum se va vedea, unele comentarii din textele despre muncă sînt chiar dramatice, deşi înduioşătoare în naivitatea şi sinceritatea lor expresivă, adesea parafrazînd sintagme mai vechi sau pasaje literare cunoscute. Un anonim scrie din spital după un greu serviciu la „o fabrică de spălat“ de la „New York stat“ : „...Fie munca cît de grea, / Tot mai uşoară-n ţara mea !“ [42]. Într-un text, *Dor de patrie*, un autor, pornind de la situaţia lui americană de muncă, trece brusc într-un moment românesc, inspirat, probabil, de dorinţele lui profunde de a se apropia de vatra familiară : „Pare-mi bine c-am scăpat / Din fabrici nevătămat ; / Acum plec spre satul meu / În care m-am născut eu. / — Satule, sătuţule, / Ce mai faci drăguţule ? / Că de cînd nu te-am văzut, / Multă vreme a trecut ; / De cînd am plecat din tine, / Multe am păţit în lume (lucru profund adevărat dacă ţinem seama fie numai şi de cele exprimate de versurile citate în articolul de faţă. Cîteva dintre ele amintesc, cum se vede, de cele ale lui Eminescu din poezia *Revedere* [43]). Din Detroit scrie un autor cu îndreptăţită încrîncenare : „...Frunză verde de pe tău, / Numai de una mi-i greu, / Că-n sfînta duminecă, / În loc de biserică. / Eu lucru în fabrică / [44]“. Iată un text pe aceeaşi temă : „...Cînd duminica soseşte, / Inima mi se topeşte, / Că aici la Cincinat (Cincinnati, Ohio) / Avem numai de lucrat, / Zi nici una de rugat...“ [45].

Nici în Canada nu era altfel, căci iată ce aflăm de la muncitorii de acolo : „...Frunzuliţă, foaie fragă, / Arde-te-ar focul Canadă, / Mulţi pentru dolarii tăi / Sînt străini ca vai de ei...“ [46]. De aceea : „...Nu te gîndi tu, măi române, / Că-n Canada-i tare bine ! / Căci cît îi de lungă şi lată, / Tot numai năsip şi piatră. / Te gîndeşti că din Canada /

---

[39] Todor Sitea din Sorostînc, Alba-Iulia, şi Homestead, Pennsylvania, *Jalea mea din America*, în *Foaia poporului* (Cleveland), IV, 80 (5 X 1915), p. 4.

[40] Cornel Jiga din Sas, Zlatna, şi Wampum, Pennsylvania, *Foaia verde tulipan*, în *Foaia poporului* (Cleveland), IV, 26 (31 III 1915), p. 4.

[41] Vasile Recorean din Odorhei şi Orrville, Ohio, în *Foaia poporului* (Cleveland), V, 49 (30 IV 1916), p. 3.

[42] *Păţitul*, în *Românul* (Cleveland), XIII, 120 (23 V 1916), p. 4.

[43] Iacob Lascu din Paloş şi Indiana Harbor, Indiana, în *Foaia poporului* (Sibiu), XXII, 16 (13/26 IV 1914), p. 7.

[44] John Miska din Trăsolcz, *Poezie*, în *Steaua noastră* (New York), III, 12 (25 III 1914), p. 3.

[45] *Op. cit.*, nota 3j, nr. 111, p. 2.

[46] Petrea Pintiliciuk din Espanola, Ontario, *Sosirea primăverii*, în *Steaua noastră* (New York), X, 455 (27 IV 1921), p. 4.

Vei aduce bani cu lada, / Dar cînd anul a trecut, / Nici un ban roş n-ai făcut (cenţii americani erau şi sînt făcuţi din cupru, aramă roşie) / ...Nu-ţi mai trebuie Canadă / Să munceşti ca viermile-n piatră / Şi încă cu puţină plată. / ...De-ai umbla toată Canada, / Manitoba de Nord şi alta, / Ţara prusului şi Franţă, / Nu-i ca Bucovina noastră". La toate acestea se adaugă frigul cu spaimele congelării : „...Dragilor, prieteni şi fraţi, / Bucovina n-o lăsaţi, / Că-n Canada-i greu de tot, / Să vă scriu tot, eu nu pot, / Treizeci de grade de ger / Şi eu dorm în casa de fer (vagon de la tren), / Şi cînd şapte oara sună / Eu nu pot mişca din mînă. / Frunză verde foaie fragă, / Ard-o focul de Canadă / Cum a prostit lumea toată. / Cînd ai şti, măi române, / Cumu-i în Canada de bine, / Ai mînca ceapă cu pîne / Şi n-ai căta colac în coada de cîne" [47]. În plus şi leafa era mică : „...Precum e lucrul de greu, / Plata-i destulă de rău, / Englezul e cîne mare, / Că scoboară plata tare, / Şi acuma de curînd / Iată s-a mai scoborît". Chinul creştea şi prin greutatea asimilării noii culturi sau prin îngrijorarea că nu redau destul de fidel noile realităţi cu care erau confruntaţi, exprimată adesea prin formula : „...Şi mă rog să fiu scuzat / Că nu sunt tare-nvăţat" [48]. Condiţiile de lucru erau şi ele primejdioase : „...Aşa a fost adevărat, / Că lucru am căpătat / La fabrica de «paper» (engl. *paper* „hîrtie), / Unde cu sutele per..." [49] ; „...Foaie verde de ovăs, / Un păun nu e frumos, / Ca vulturii cei iubiţi / Pe monede zugrăviţi, / Marca Statelor Unite, / Plata braţelor zdrobite, / Zdrobite de muncă grea, / Slăbit de inimă rea..." [50] ; „...Să dea bunul Dumnezeu / Nimene din neamul meu / Să nu ştie ce-s dolarii, / Nici ţenţii americani ; / Că aici, măi frăţioare, / Lucră omul pînă moare, / Lucră ziua, lucră noaptea / Tot asemenea cu moartea..." [51]. În desperare de cauză, cîţiva tineri români, după o luptă îndelungată cu sărăcia, s-au înrolat în armata americană numai ca să capete haine groase de iarnă, fapt exprimat pitoresc în texte ca următorul : „...Asta-i ţara lui «orait» (engl. *all right* „bine"), / ...Auzit-am şi ştiu bine / Că în luna care vine, / Am să merg la cătănie. / Nu mai stau în cea fabrică, / Că lucrul din ea mă strică, / ...Eu să port un «overcot» (engl. *overcoat* „palton"), / Şi să umblu sport de tot..." [52]. Fiindcă veni vorba de haine, aş adăuga în treacăt (pentru completarea imaginii de ansamblu asupra versificaţiilor româneşti în ton popular din America) că au apărut regulat şi o serie de reclame în astfel de versuri scrise de comercianţi pentru presă, cum ar fi : „Români din Cleveland

[47] *Din Canada*, cîntec făcut de mine, George Catarinciuc, din Buda, plecat din 1909 cu familia în Canada, cînd eram slab, fărmîndu-mi degetele la picior, în *Foaia poporului* (Cernăuţi), 1911, nr. 18 (20 IV), p. 7—8.

[48] Vezi nota 44.

[49] Vezi nota 14.

[50] Ioan Dobrin june din comuna Bucium, Făgăraş, şi Dundee, Ohio, *Cîntec din America*, în *Olteanul* (Făgăraş), I, 17 (6/19 VIII 1909), p. 6.

[51] Dan Iftimie, gospodar din Părteşti de Jos, *Cîntecul străinătăţii*, în *Glasul Bucovinei* (Cernăuţi), II, 139 (10 V 1919), p. 2—3.

[52] Bucur Binig din Şona şi Valley Park, Missouri, *Soarta mea*, în *Românul* (Cleveland), VII, 11 (12 III 1911), p. 6.

şi jur, / Vă spun la toţi fără-nconjur, / De vreţi să fiţi bine-mbrăcaţi / De Storul «Ursul» nu uitaţi, / Cu toţi românii sunt datori / românului de ajutor / Să-i fie atunci cînd pot şi vor. / Tu poţi de vrei ! — Deci daţi-i zor ! / La «Ursul», cunoscutul stor / Din Cleveland, Ohio, G. Motoaşcă, prop." (unde se vindeau în 1913 şi cravate naţionale româneşti de mătase tricolor cu 60 de cenţi). Dintr-o reclamă pentru haine de primăvară de bărbaţi şi feciori de epocă, aflăm de alte împrumuturi din engleză : veste cu şase *butoni* (engl. *buttons* „nasturi", cu marginile simple), sau *fency* (engl. *fancy* „lucrat frumos"), pantaloni cu sau fără *cuffs* (engl. pentru „manşete"), *toops* pentru *curea* (engl. pentru „găici"), *buckles* „catarame" în părţi şi *flaps* „clape" la buzunare.

Există o serie de texte care descriu o altă dificultate, căreia trebuiau să-i facă faţă românii-americani, şi anume înşelăciunile, mai ales sentimentale (de obicei, dar nu exclusiv), din partea celor rămaşi peste ocean, mai cu seamă ale iubitelor şi nevestelor care petrec nepăsătoare : „...Badea-i la America, / Acasă-i mîndruliţa ; / Badea lucră, lucru greu, / Mîndra iubeşte mereu ; / Pe badea-l iau asudori, / Mîndra iubeşte ficiori..." [53] ; „Frunză verde ş-o nemica, / Plec bărbaţii-n America / Şi rămîn nevestele / Pe toate cărările, / Pustii ca nişte ţopane, / „Văduve americane". /Proştii le trimet părale, / Iar ele de dor şi jale / Îşi petrec cu «pretenii» / Pîn' la ruptul inimii / Şi joacă chindiile / Pîn'asudă grinzile. / Frunză verde pere moi, / Pe la noi prin Berivoi, / Încă sunt vo trei ţopane, / „Văduve americane" / Ce fac satu de ruşine. / Dară lasă-le pe mine, / Că de nu s-or cuminţi, / Eu pe nume le-oi numi, / Să le ştie satu nost' / Ce fac ele-acum în post" [54]. Nici americancele nu erau mai prejos, depărtarea avînd şi asemenea efecte : „...Da şi-o verde buruiană, / Vai, că mîndra-americană / Îi ca vulpea de hicleană, / Te sărută, te iubeşte, / De parale te ciupeşte ! / ...Doamnă e mîndruţa, zău, / Iar «badea» lucră mereu, / Lucră ziua şi noaptea, / Ea cheltuie de-a gata, / E-mbrăcată cu „corset" / Şi cu viorele-n pept, / Dar nu te iubeşte drept" [55]. Unele fete americane însă erau apreciate, cum vedem din această *scrisoare în vers*, gen tipic de poezie populară de dincolo de ocean : „...Foaie verde de cicoare, / Azi am primit o scrisoare, / Scrisoare de la părinţi, / Scrisă în ziua de sfinţi. / În scrisoare ei îmi scrie / Tot în vers şi-n poezie : / «Vin' acasă, Vasilie, / Ţi-i vremea de cătănie. / Vin' acasă, nu mai sta, / Şi pe noi nu ne uita, / Nici pe noi, nici ţara ta». / Eu acum, iacă, le scriu : / «Dragii mei, nu pot să viu, / C-aci o duc tare bine, / Da-n cătane n-am cu cine. / C-America îi bănoasă, / Şi mîndruţa mi-i frumoasă, / Îi copilă de engles, / Cînd cer gură, zice : *yes* (da). / Frumoasă ca un bujor, / Îmi dă gură cînd mi-i

[53] Cîntec citat în editorialul din *Ţara noastră* (Sibiu), I, 3 (14 I 1907), p. 47—51 ; o variantă a fost publicată în America : *De la joc din Bucerdea grinoasă*, cules de Ştefan Voicu, în *Românul* (Cleveland), IV, 13 (27 III 1909), p. 5.

[54] Cormojiu, *Văduve americane*, în *Ţara Oltului* (Făgăraş), IV, 13 (26 III/8 IV 1910), p. 5.

[55] Bărcuţian, *Din America, din Montana de Nord*, în *Foaia interesantă* (Orăştie), VII, 44 (18/31 X 1912), p. 184, care îşi încheie astfel „corespondenţa" : „Foaie verde măghiran / trimise de Bărcuţian".

dor. Părinților, mai departe, / Trimit multă sănătate, / Voie bună și mult har, / Roadă bună la hotar. / Ce-o mai fi, D-zeu știe. / Al vostru drag, Vasilie»" [56].

Ca un amănunt pitoresc menționez că, sub forma ușor deghizată a unui studiu sociologic, o gazetă româno-americană din Cleveland a lansat în 1914 o nouă campanie pentru abonamente, făcînd apel la femei în următorii termeni : *„Premiuri pentru frumsețe, concurs pentru femeile frumoase.* «Femeia este cel mai frumos lucru al creatorului divin», a zis un învățat, și, «dacă omul observă bine pe femeie, află toate cîte ea voiește ca omul să știe despre ea». Am deschis concursul acesta cu gîndul de a face un studiu amănunțit al femeilor și fetelor române de aci. Femeia română e recunoscută a fi frumoasă și am dori să facem ca toți să o știe și să o știm și noi românii. Am dorit să vedem pe femeile venite aici, unde se lucrează în fabrică și unde viața este mult mai schimbată decît acasă. Am dorit să știm dacă aerul de la fabrică sau de fermă de aici a avut vreo înrîurire asupra frumseței româno-americane. Pentru aceasta rugăm pe fiecare damă și domnișoară să ne trimeată fotografiile dînselor în timpul cel mai scurt, acompaniate de costul abonamentului. Fiecare fotografie este păstrată separat și nu se vor arăta nimănui. Orișicare damă sau domnișoară să fie sigură că fotografiile vor fi strict numai pentru concurs. Pentru condiții și deslușiri, citiți anunțul, separat, și concurați la premiu !" [57]. Din nefericire, se pare că efortul nu a avut nici un rezultat, căci altfel, fără îndoială, ar fi fost într-un sens o cercetare de pionierat privitoare la sociologia contrastivă a romîncelor americane și a efectelor poluării asupra vieții lor.

Odată cu integrarea imigranților în noua comunitate se pot constata schimbări în onomastică, unele pe cale fonologică sau etimologică, toate avînd rațiuni practice, deoarece americanii nu puteau pronunța numele românești (Grigore > Jim, Aurel > Howard, Vasile > William, Simion > Sam, Paraschiva > Pearl, Ilie > Joe, Drumariu > Drummer, Macovei > Mack, Baciu > Bachu, Rațiu > Ratz, Constantinescu > Constant, Rusu > Ross, Ianculescu > Young, Ciubotariu > Shoemaker etc.). Cu dezvoltarea și modernizarea societății americane încep să apară texte despre amplificarea și promovarea culturii, despre importanța solidarității prezenței românești în America (menționăm texte de poezii originale din viața imigranților solicitate de redacțiile presei și de conducători ai societății românești americane, precum și texte în care se manifestă mîndria națională în port, meșteșuguri etc.) ; mai mulți autori au publicat „cele zece porunci româno-americane" și cugetările lor, vag inspirate de cele creștine, ca, spre exemplu, *Credeul românului american* de dr. Horia Ropcea, publicat de presă în 1914 și republicat în 1915 [58], reflectînd epoca de dinainte de marea unire din 1918 :

---

[56] Vasile Stoica din Sobar și Billings, Montana, *Scrisoare din America,* în *Foaie interesantă* (Orăștie), VII, 4 (14/25 I 1912), p. 18.

[57] *Românul,* XI, 12 (19 III 1914), p. 2.

[58] *Românul* (Cleveland), XI, 5 (29 I 1914), p. 1 ; *Românul* (Cleveland), XII, 2 (7 I 1915), p. 5 ; același autor a publicat *Cele 10 porunci ale românului american,* alt cod moral, în *Românul* (Cleveland), VIII, 22 (2 VI 1912), p. 1.

„1. Cred în puterea de viață a neamului românesc și în menirea lui de popor civilizat. 2. Și în viitorul românilor americani, fii demni ai națiunii, care din înfrățirea tuturor românilor din cele patru unghiuri și-au luat ființa. Lumină din lumină, bărbați adevărați din bărbați adevărați, de o seamă cu strămoșii lor, prin care toată istoria măreață a neamului s-a făurit. 3. Care pentru noi români și pentru mîntuirea soartei noastre s-au pogorît din vîrfurile Carpaților și de pe plaiurile Macedoniei, s-au adunat pe cîmpiile Dunării și ale Bucovinei și s-au alcătuit într-un singur mănunchi, aci în țara libertății. 4. Și pătimesc și îndură multe în zile de grea cumpănă ale națiunii, spre tot mai mare lauda ei. 5. Și-au înfăptuit pe pămînt străin visul unității naționale. 6. Și s-au înălțat alături de celelalte semințiii și popoare în această lume nouă și se simt mîndri și demni, ca niște adevărați cetățeni ai unei țări libere. 7. Și iară se vor întoarce în pămînturile lor străbune, ca să ajute pe cei asupriți și subjugați. Calea lor spre mărire și libertate nicicînd nu va avea sfîrșit. 8. Și mai cred cu credință nestrămutată în unirea tuturor ținuturilor românești într-o Românie mare, nesupusă și în înflorirea națiunii noastre, care din viță nobilă, romană, purcede și care, ca și strămbunii ei, va fi închinată și preamărită. 9. Și într-una sfîntă și binecuvîntată datorință : în jertfa pentru patrie. 10. Mărturisesc că-mi voi da viața pentru binele obștesc. 11. Aștept împlinirea tuturor idealurilor noastre naționale. 12 Și strălucirea mărirei ce va să vie. Amin !" După unire, optica se schimbă, ca în aceste *Porunci pentru românul american*, scrise în august 1922 de dr. Lazăr Popovici, inspector de igienă și igiena socială Sibiu[59] : „1. România Mare este țara ta mamă care te-a născut și crescut, deci dator ești a o iubi ca pe tine însuți. 2. Să nu gîndești cîndva că n-ar fi adevărată zicala «Fie pîinea cît de rea, tot mai bine-n țara mea». 3. Cinstește-ți țara ta strămoșească ca pe mama ta trupească, ca bine să-ți fie și mulți ani să trăiești pe pămînt. 4. Să nu-ți părăsești legea, limba și obiceiurile străbune, căci altcum nu ești vrednic de al tău nume. 5. Poartă-ți cinstea și între străini ca viața ta pildă să fie pentru toată lumea. 6. Încheagă-ți în suflet întreaga conștiință națională și spune fiecăruia totdeauna cu fală că român ești, român vei fi și numai ca român poți pieri. 7. Privește întîi de toate la cei mai de aproape ai tăi : dă-le sprijin, îngrijire și ajută-i, dar nu uita nici de națiunea ta. 8. Lucrează cu omenie, iscusință și credință, căci munca cinstită nicicînd nu rămîne zadarnică și-ți aduce răsplata zilnică. 9. Adună cu sîrguință — ce numai e cu putință — din comoara lumei nouă și ne dă apoi și nouă : nu avere, ci putere ce se ascunde în știință și te face o ființă mai aleasă și mai tare, mai cuminte și mai mare. 10. Nu-ți știrbi fierul neamului — zis înrudirea sîngelui — prin pornire spre corcire, ci rămîi curat și la însurat, căci încrucișarea îmbunătățește numai soiul dobitocesc, dar strică rasei și neamului omenesc. 11. Propagă în lumea largă că țara-ți străbună îți este mamă bună și că mințesc cei ce o hulesc. Denunță

[59] *Calendarul ziarului American pe anul 1923* (Cleveland), p. 159.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

pe slujbaşul rău care nu lucrează pentru binele tău. 12. Reîntoarce-te la vatra strămoşească din ţara-ţi mamă, căci e nevoie de cinstea, cumînţenia, hărnicia şi iscusinţa fiecărui fiu al neamului pentru a pune zăgaz pătrunderii străinului".

Acestea sînt, în general, texte ce se republicau ades, oglindind atît evoluţiile din România, cît şi cele din S.U.A. Găsim apoi texte despre asigurarea condiţiilor de muncă, despre politica zilei şi drepturile femeilor, despre sărbătorile americane şi despre America în general, precum şi despre evenimente de interes internaţional curent : despre Vlaicu şi aviaţie, despre război etc.

Sper că prin această schiţă sumară voi fi izbutit a interesa pe cercetători şi pe cititori în general, care vor găsi un bogat material necercetat atît pentru eventualele lor studii, cît şi pentru informarea şi delectarea lor. Folclorul românilor americani s-a întins, crescînd în diferenţieri şi varietăţi tipologice ca şi plaiurile Americii, dar nu a fost nici suficient culeş, nici descris, aşteptînd noi investigaţii, deopotrivă pe teren, ca şi în diverse periodice şi tipărituri din România, S.U.A., Canada etc. Din cercetările făcute pînă acum, fie numai şi asupra perioadei avute în vedere (1900—1925), se poate remarca naşterea şi stabilirea unor valoroase tradiţii româneşti în America, dezvoltarea şi menţinerea individualităţii româneşti cultural-sociale în străinătate pe durata a cel puţin trei-patru generaţii, ca şi păstrarea legăturilor cu patria, cu sursele folclorice reînnoitoare, continuate în diverse forme pînă astăzi. De adăugat în încheiere că originalitatea, vigurozitatea şi frumuseţea creaţiilor românilor din America aparţin deopotrivă şi culturii româneşti, şi celei americane, legînd cele două popoare prin fapte semnificative reflectate într-o îngemănare culturală de gen folcloric literar, care a făcut posibile producţii impresionante, uneori de un lirism rafinat, înnobilînd astfel tradiţiile româneşti şi cele americane.

Teatru românesc inedit: *Paraponisitul pus în slujbă* de Matei Millo

ANDREI NESTORESCU
Institutul de istorie şi teorie literară „G. Călinescu"

În cadrul îndelungatei şi fructuoasei colaborări literar-artistice dintre Vasile Alecsandri şi Matei Millo, exemplară în istoria teatrului românesc, ilustrul actor nu s-a limitat numai să interpreteze, ca nimeni altul, roluri dintre cele mai importante — anume dedicate lui — din opera marelui dramaturg [1], ci, cu îngăduinţa oarecum amuzată a prietenului [2], el a năzuit chiar să i se substituie, modificînd unele texte [3] şi creînd cîteva piese proprii în maniera Alecsandri [4], cu personaje, situaţii şi replici împrumutate din comediile de succes ale acestuia.

Succesul real, de public, ori de cîte ori era jucat, al *Paraponisitului fără slujbă,* unul dintre „cînticelele comice" pe deplin realizate ale lui Alecsandri, faptul că monologul, prin însuşi alcătuirea lui, cerea

---

[1] Piesele lui Alecsandri în care Millo a jucat la premieră sînt în număr de peste 30 : marea majoritate a „cînticelelor comice", *Chiriţele,* cele mai cunoscute dintre vodevilurile, operetele, comediile şi chiar dramele scriitorului (vezi Mihai Florea, *Matei Millo,* Bucureşti, Editura Meridiane, 1966, p. 266—271, *Repertoriul lui Matei Millo ;* Georgeta Rădulescu-Dulgheru, *Note şi variante* la ediţia : V. Alecsandri, *Opere, V, VI, VII, Teatru,* Bucureşti, Editura Minerva, 1977—1981).

[2] Vezi, în acest sens, scrisoarea lui Alecsandri din 25 febr. 1874, în care i se sugerează amical lui Millo să compună şi alte *Chiriţe,* căci „aceste, bine tratate, ar avea succesuri sigure" (V. Alecsandri, *Corespondenţă.* Ediţie îngrijită şi note de Marta Anineanu, Bucureşti, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1960, p. 185).

[3] Un exemplu semnificativ îl oferă „cînticelul comic" *Gură-Cască, om politic,* scris de Alecsandri în 1864 şi interpretat de Millo în stagiunea 1864—1865. Într-o copie a piesei, cu multe corecturi şi intervenţii de mîna lui Millo (B.A.R., Ms. rom. 1054, f. 136—139), avem a face cu o adevărată „actualizare" a textului original, evenimentele politice ale anilor 1860—1867 (cînd a fost publicat monologul în *Convorbiri literare*) fiind înlocuite cu cele ale anilor 1870—1878 (de cînd datează copia respectivă) : în loc să se invoce războiul austro-prusian din 1866 şi eşecul campaniei franceze în Mexic (1867), se vorbeşte despre războiul franco-prusian din 1870—1871, despre războiul nostru de independenţă şi, mai ales, despre „faimoasele efecte ale Areopagului de la Berlin, n-ar mai fi fost să mai fie !" (f. 137 v.)

[4] Aceste piese sînt : *Urmarea Cucoanei Chiriţei,* „vodevil într-un act", de prin 1852—1853 (cf. Maria Frunză, *Matei Millo — autor dramatic,* în *Analele ştiinţifice ale Universităţii „Al. I. Cuza" din Iaşi,* seria *Limbă şi literatură,* t. XI, 1965, fasc. 1, p. 53) ; *Paraponisitul pus în slujbă,* „canţonetă comică", 1870 (B.A.R., Ms. rom. 5083) ; *Chiriţa la expoziţia de la Viena,* „povestire humoristică cu cîntece", Tipografia Lucrătorii Asociaţi, Bucureşti, 1873 ; *Cucoana Chiriţa la carantină în vagoanele de la Vîrciorova,* „o prostie mare în trei acte mici, cu cîntece răguşite şi coruri zbierate", 1893 (B.A.R., Ms. rom. 5095).

parcă o urmare, o „parte a doua", precum și veșnica nevoie de înnoire, de la o săptămînă și chiar de la o zi la alta, a repertoriului, mai ales prin exploatarea la maximum a reușitelor [5], toate acestea l-au determinat pe Millo ca, în 1870 [6], să compună o „pereche" a *Paraponisitului* din 1864 : *Paraponisitul pus în slujbă*, „cantonetă comică". Printr-o fericită întîmplare — o adevărată șansă istorico-literară în acest caz, sporindu-se astfel considerabil interesul față de textul piesei, socotit pierdut de exegeții dramaturgiei lui Millo [7] —, împrejurările în care a fost creat noul *Paraponisit* vor fi evocate, cu lux de amănunte, de I. L. Caragiale într-una din acele savuroase „amintiri din teatre" publicate în 1881 în *Convorbiri literare* :

> „Direcția teatrului o ținea Pascali. Millo rămăsese pe dinafară și se pregătea să dea un beneficiu la Bosel. Trupă n-avea ; repetiții îi era silă să mai stea să facă cu actori adunați de pe oriunde — se gîndește să anunțe o reprezentație numai de cantonete, *Barbu Lăutarul, Chera Nastasia, Cocoana Chirița la Paris* ; dar pe lîngă astea vechi, trebuia ceva nou ca să facă senzație. Așa, s-apucă Millo de pune pe afiș că reprezentația se va încheia cu *Paraponisitul pus în slujbă*, care se va juca pentru întîia oară. Cantoneta nu era nici scrisă, nici plănuită măcar. Scoate rîndu-ntîi de afișe și-ncepe să-și vîndă din bilete. Trece o săptămînă, scoate rîndul al doilea de afișe și vinde sala toată. Tocmai începuse săptămîna în care era pe joi anunțată reprezentația : de cantonetă nici gînd. Trece luni, trece marți, trece miercuri toată ziua. În sfîrșit, seara se-nchise Millo în casă cu un copist și începe să-i dicteze. De pe la nouă seara pînă cînd se lumina de ziuă *Paraponisitul pus în slujbă* a fost gata proza și versurile. Cantoneta a făcut seara un efect nemaipomenit ; lasă că era de la un capăt pînă la altul plină de haz, dar Millo avea o vervă demonică. Teatrul era plin de lumea a mai bună din București : se zguduia sala de rîsete și de aplauze... Un adevărat triumf" [8].

Originalitatea lui Millo, care inversează situația imaginată de Alecsandri, nu se rezumă doar la această modificare de rol. „Paraponisitul" Nae Postuleanu nu mai e, într-adevăr, postulantul știut, alergînd după „un loc vacant", el are de-acum un post — și încă ce post ! : mortasap la barieră, adică zeciuitor la vamă, slujbă „mănoasă", „cu dulapuri

---

[5] Omagiind geniul actoricesc al lui Millo, Ollănescu-Ascanio dă ca exemplu de „model unic" de interpretare rolul din *Paraponisitul* : „Vor juca și alții [...] pe *Paraponisitul*, nimeni însă [...] nu va arunca publicului memorabila apostrofă : *cu drept e ? frumos e ?*... precum o arunca el" (Dimitrie C. Ollănescu, *Teatrul la români*. Ediție îngrijită, prefață, note și comentarii de Cristina Dumitrescu, București, Editura Eminescu, 1981, p. 324).

[6] Data este propusă de Mihai Florea, *op. cit.*, p. 270. Vezi și Dimitrie C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 304, 442.

[7] Maria Frunză (*op. cit.*, p. 54) consideră că piesa „nu se găsește nici tipărită, nici păstrată între manuscrisele lui Millo", iar Mihai Florea o amintește numai, împreună cu data compunerii ei, în *Repertoriul lui Matei Millo (loc. cit.)*.

[8] I. L. Caragiale, *Opere*, 3. Ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, București, Editura pentru literatură, 1962, p. 614.

și cu chichițe", „trebușoară" după „obiceiul țării", în care se simte „ca șoarecul într-un cașcaval de Penteleu" —, iar preocuparea lui de căpetenie, una cu totul nouă, este să se pună bine cu toate partidele — fie ele „alb", „roșu" sau... „roșu-alb-pembea-albastru" — pentru ca nu cumva să-și piardă „ghelirul" la o schimbare de guvern. Așadar, odată ajuns „în mijlocul bugetului", dătător deopotrivă de „lefușoară" și de „duh", fostul „nechivernisit" cîrcotaș se transformă în mod firesc într-un politician din spița lui Dandanache, adept declarat — „ca rumânul imparțial" — al partidului *Drepto-Stîngo-Centralo-Fracționist-Libero-Gheliro-Gheșeftist*, parcă după celebra mai veche pildă (necunoscută, desigur, scriitorului) a țiganilor lui Budai-Deleanu, care proclamaseră stăpînirea „demo-aristo-monarhicească". Evoluția personajului, de la un autor la celălalt, nu e numai verosimilă, ci și logică, satirei la adresa parvenitismului social adăugîndu-i-se satira la adresa oportunismului politic.

PARAPONISITUL PUS ÎN SLUJBĂ

Cantonetă comică compusă și executată de d-nu Matei Millo

La ridicarea cortinei el intră viu și vesel,
surîzînd și frecîndu-și mîinele de mulțumire.
Se adresează publicului :

Vezi așa !... E drept acu, e frumos, sînt în mijlocul bugetului... ca șoarecul într-un cașcaval de Penteleu !... Și l-am și ciupit la un colțișor !

[No. 1.] Aria *(„Sînt paraponisit")*

Sînt încăpătuit,
La pîine-orînduit !
Bugetul l-am ciupit,
Din el m-am îndulcit !
De-acum moment, nici ceas,
Bugetul nu-l mai las,
Ca alții vreau și eu
Să-l roz... să-l roz mereu !
Cînd alb, roș sau pembea,
Mă schimb oricum or vrea,
Azi fac de liberal,
Mîine guvernamental
Și, iar, vestit cauzaș
Și-apoi țeapăn bîtaș.
Căci țin mult la buget
Să fiu cu berechet,
cu berechet
berechet
chet.

Și adică de ce nu ? Ba, mă rog, să stăm strîmb și să vorbim drept !... De ce să fii numai de o văpsea, și să stai vopsit ani întregi numai într-un fel, pînă ajungi de-ți ghiorlăiesc mațele de foame și curg zdrențele după tine !... Așa ajunsesem și eu, boieri d-voastră... de mă lătra cîinii pe poduri ca pe un ovrei din Tîrgu-Frumos. Și de aș fi avut și eu principiuri d-alea cum le zic ... nu m-aș fi mirat ! ... dar așa, martor mi-e sfîntul mucenic Ftalaleu, că nici prin gînd nu mi-a trecut astfel de parascovenii... Cînd am văzut că jelbele mele nu le bagă nimeni în seamă, cu toate că le

muiam în lacrămi fierbinți și le purtam în proțap pe la toate ministerile, atunci m-am luat pe urma celor dibaci și iscuzari din capitala noastră, să văz cum fac de izbutesc în toate și totdauna și nu pătimesc niciodată de paraponiseală, și am rămas încremenit, boieri d-voastră! ... Grea meserie, dar frumoasă, de te strîmbi de rîs ... Încă așa peclivănie nu s-au mai dat sub soare! ... Apoi fac niște sărituri ... niște alivanta plăcintă ... niște tumbe d-a roata ... d-a-ntrecut paiații de la circ: hop la dreapta ... hop la stînga ... sai la mijloc ... cînd pe spate ... cînd pe burtă ... cînd pe genunchi ... de te ia fiori! ... Și cînd cauți, tot în picioare! ... Am vrut să cerc și eu, dar era să-mi rup junghietura gîtului, și m-am lăsat ... Nu e fiecare deprins cu o așa meserie delicată ... Atunci, în disperația mea, m-am vîrît în politică. Eu, care fugeam de politică ca dracu de tămîie! Dar nevoia face multe ... mă amestecam în filonichii ca toată lumea și dam și eu pe ici pe colea opinia mea, adică ... opinia stomahului meu, pentru că flămîndul n-are decît una singură: politica stomahului ... Politicon-Stomahicon ... Dam dreptate și la dreptași, și la stîngași, și la mijlocași, numai doară s-o găsi vreunul să mi-o dea și mie, sfînta acea de dreptate, cu o lefușoară... Și, în sfîrșit, o căpătai ... Încurcătura era numai de ce partidă să mă dau, și la ce părticică de partidă să mă alipesc, pentru că, de! ... boieri d-voastră ... sînt atîtea partide, părticele, părtișoare și particulețe, încît cine n-ar ști, ar crede că românii sînt cu părul vîlvoi și cu mîna în chică, unul altuia...

[No. 2.] Aria *(„Avem prefecți“)*

1.		*2.*	
Avem dreptași,		*Avem fracțiuni*	
avem stîngași,		*de porțiuni,*	
Bătrîni și juni		*Liberi prudenți*	
ce fac minuni.		*independenți*	
Sînt mijlocași		*Și dinastici*	
foarte gingași,		*mari și pitici*	
Prea buni părtași		*Și curtezani*	
cînd nu-s slujbași		*republicani*	
Și centraliști		*Și libertuși*	
fuzioniști,		*în slujbă puși,*	
Stîngași și drepți		*Frați de popor*	
foarte deștepți		*Chica Topor*	
Retrogradiști		*Și gure mari,*	
tombateriști *	*Bis*	*la limbă tari,*	*Bis*
Și progresiști		*Mult amatori*	
palavragiști...		*de lefi, onori.*	

* Cuvînt adăugat cu creionul de M. M. în loc de „și progresiști“, șters; evidentă greșeală de copist.

Acum, boieri d-voastră, vedeți prea bine că partidele nu ne lipsesc ... Ba încă sîntem prea bogați de ele, tocmai asta ne sărăcește pe noi!... Dar pe mine mă încurcă de foc, unde să mă vîr, în ce partidă să mă bag ... de m-aș fi alipit de una,-mi făceam dușmane pe toate celelalte și, cum știți, sînt multe. Așadar, m-am sfătuit cu conștiința ... pardon, vroi să zic cu pungulița mea ... și ea m-a îndemnat să fiu de partida aceea care umblă dupe slujbușoare, cu lefșoare și gheliruri ... dar aicea m-am încurcat mai rău, pentru că sînt unele partide care și ele nu caută altceva ... Și ca să mă împac cu cele mai multe, m-am proclamat de partidul:

Drepto-Stîngo-Centralo-Fracționist
Libero-Gheliro-Gheșeftist *

*Acum, poate ați vrea să știți ca ce slujbă am căpătat ... Bunicică, cum ați vedea ... 200 lei vechi pe lună ... Aș fi vrut mai bine să fie lei noi, dar i-oi înnoi eu ... Slujba mea e de acele cu dulapuri și cu chichițe ... Sînt numit mortasap la Știreaga Nouă, adică conductor de barieră. Conduc carele cu mărfuri de la barieră la vamă. Adică le conduc, vorba vine ... Să poate strica vreo roată-n drum, să cadă vrun colet sau să apuce carul cel din urmă pe altă uliță și să meargă drept la negustor fără să treacă prin vamă ... Auz? ... Cum ați zis? ... Înțeleg ... Dar ce sînt eu de vină? Ș-apoi, obiceiul țărei ... Sînt mulți la noi cari iubesc și metaherisesc încă obiceiurile cele vechi și mănoase ale țărei ... Săracii bătrînii noștri! ... Pe vremea lor nu puneai niciodată mîna pe o trebușoară fără să nu-ți rămîie ceva printre degete. Bătrînii s-au dus, dar obiceiurile au rămas ... Și, apoi, am pracsis ... știu să fac lucrurile curățel, astea sînt flori la ureche, nu mi-e frică mie ... Dar de ce mă tem și-mi tremură inima-n mine, este să nu mă ... Vezi că au pățit-o și alții!...** C-atunci sînt fript ... Iar paraponisit!!! ... Și v-o spun drept că m-am săturat de paraponiseală! Uite, asta e urît, boieri d-v., pentru noi ăștia, slujbașii... Cum se schimbă cîte un minister, haiti! o oaste întreagă de slujbași îi aruncă la paraponiseală ... Cu drept e? ... Frumos e? ... Nu cred!*

No. 3. Aria *(„Unul pretinde...")*

1.

Sărmanii, bieții funcționari,
Ce tristă soartă mai e ș-a lor!
Dupe capriciul acelor mari
Azi sunt cu viață și mîine mor.

* Cuvintele „Fracționist" și „Gheșeftist" au variantele „Junimist" și, respectiv, „Jumulist", adăugate cu creionul de M. M.

** În continuare, șters cu creionul de M. M.: „Acum, d-v. boieri, care cunoașteți sforile politice și cum se joacă păpușile la noi ... ce ziceți? Hai!? *(Cu mister.)* Cade? Ori ba? O să ție ăștia încailea, sau nu?"

2.

Cum de se schimbă vrun minister
S-arunc pe poduri mii de slujbași.
Nu-ntreabă dacă de foame pier
A lor neveste și copilași.

3.

Marii politici cred c-au salvat
De catastrofe patria lor,
Dacă cariera, viață-au sfărmat
Unui sărac de muncitor !

(Repriza cupletului întîi)

Cît pentru mine, frica mea o știți ... să nu pierd ce-am căpătat și să nu mă trimeată de unde am venit ! Și m-am gîndit să-mi expun opiniunele mele politice într-o Profesiune de credință, în care să probez că toate partidele sînt surori, că toate vor să facă binele țărei, începînd mai întîi a face pe al lor, și astfel să nu mă stric nici cu una și să fiu prieten cu toate. 'Mi dați voie, d-lor, să v-o citesc ? O adresez la redactorul primar a unui ziar politic, dupe obicei ... Eu în ziare pînă acum nu am scris, dar, pre cum văd că scriu toți, mi-a venit și mie curagiul să pui și eu negrul pe alb, ca mulți alții. Încep ! ! !

„Profesiune de credință.

Domnule Redactore !

S-au vorbit multe și mărunte despre situațiunea politică a țărei ... Și eu nu văd răul decît acolo unde nu e bine, și binele nu poate exista pe cît domnește răul. Am suferit și eu de acel rău, depărtat de părinteasca încuragiare a bugetului, ca copilul de țîța mamei lui ... Dar astăzi sînt fericit a vă declara că toate merg după mulțumirea generală, iar mai ales ... a mea particulară.

*Finanțele, care sînt pentru un stat ca sîngele-n corpul omului, există în cea mai vitală circulațiune, pe cît timp simt că curge o mică părticică din ele și în buzunarul meu. Căci și eu fiind un membru al corpului națiunei, corpul întreg ar fi beteag dacă eu, ca membrul lui, m-aș găsi suferind de paraponiseală *.*

Cît despre partidele politice, cari sînt reprezentate prin diferite și multiple culori, precum : alb ... roșu ... negru ... verde ... albastru ... și pembea, deosebit de nuanțele intermediare, de exemplu : alb-roșu ... roșu-alb-pembea-albastru etc., după opiniunea mea ele sînt probele victorioase despre vitalitatea și bogăția țărei,

* În continuare, șters cu creionul de M.M. : „Astăzi dar, aflîndu-mă vindecat de această teribilă boală, corpul națiunei este întreg negreșit și el, în cea mai complectă, legală sanitate".

și cari nu au de scop decît stîrpirea radicală a paraponisirei din România.

Primiți ... Și celelalte.
Nae Postuleanu
Funcționar cu leafă de prima clasă la Știreaga Nouă".

Ei, ce ziceți ? ... Așa că m-am subțiat la condei și scriu și eu ca un ziar subvenționat ? ... Ei, ce vreți, boieri d-v., slujba e pricina ... Bugetul mi-a dat duh ... Banii statului fac totdeauna minuni d-astea, și de aceea voi striga cu recunoștință :

No. 4. Aria *(dintîi)*
Sînt încăpătuit
etc. ... etc. ... etc. ...
d'a capo) *

FINE

(B.A.R., Ms. rom. 5083 **)

GLOSAR

alivanta = cazi !, cade ! (expresie glumeață)
berechet = noroc, baftă
bîtaș = ciomăgar
dulap = scrînciob
filonichie = ceartă, dispută
ghelîr = chilipir
gheșeftist = afacerist
ghiorlăi = a chiorăi
iscuzar = îndemînatic, priceput, iscusit
libertuș = (aici :) opozant
metaherisi = a folosi, a utiliza
mortasap = zeciuitor, vameș
parascovenie = năzbîtie, poznă
paraponiseală = supărare, nemulțumire, amărăciune
paraponisit = supărat, necăjit, amărît
peclivănie = scamatorie
pembea = roșu-deschis
pod = cale, drum, uliță
politic = politician, om de stat
pracsis = practică, experiență
tombaterist = învechit, retrograd

* Indicație scenică adăugată cu creionul de M.M.

** Conține numai piese de V. Alecsandri și M. Millo, f. 1—11 : *„Paraponisitul pus în slujbă". Cantonetă comică compusă și executată de d-nu Matei Millo* ; f. 12—54 : *„Cuconița doarme". Comedie într-un act. Tradusă și localizată din franțuzește de d-nu Matei Millo* ; f. 55—62 : *„Kera Nastasia"* [de V. Alecsandri] ; f. 63—80 r. : *„Millo mort, Millo viu". Comedie într-un act de ocaziune de d-l M. Millo ;* f. 80 v.—86 : *„Paraponisitul fără slujbă"* [de V. Alecsandri]. Cerneală violetă. Copiști diferiți. Intervenții și corecturi cu creionul de mîna lui M. Millo.

Eugen Lovinescu, profesor la Ploiești

MARIUS POP și ECATERINA HANGANU

Personalitate a criticii literare românești din prima jumătate a acestui veac și cărturar cu solidă cultură umanistă, adîncită permanent prin temeinice studii, dar și prin aspirația spre suprema desăvîrșire a spiritului, E. Lovinescu și-a început ucenicia de dascăl și om al școlii în orașul-capitală al „aurului negru", unde va profesa, cu intermitențe, între 1904 și 1906 la una dintre cele mai renumite instituții ploiștene de învățămînt : Liceul „Petru și Pavel".

La 9 iulie 1904 Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice făcea cunoscut direcției liceului amintit că *„în conformitate cu legea asupra învățămîntului secundar d. Eugen Lovinescu a fost numit profesor la 1 septembrie 1904, cu titlu provizoriu, la catedra de l. latină cl. VIII C comercială de la acea școală, avînd a preda și l. română, cl. II 3 B și VIII 2 R. D-sa va depune jurămîntul cerut de lege în prezența d. director al școlii unde e numit titularul"* [1].

Scriitorul se prezintă la post, depune jurămîntul de serviciu, dar nu rămîne multă vreme la catedră. La 19 octombrie 1904 același minister face cunoscut direcției liceului că *„prin d-l Paul Constantinescu aprobă suplinirea catedrei d-lui Lovinescu, detașat, pe termenul 20 octombrie 1904 — 20 februarie 1905"* [2]. Viitorul critic solicită o nouă prelungire a concediului „pe timp de 9 zile, începînd de la 20 februarie și pînă la 1 martie 1905". Suplinitorul aprobat de minister va fi același Paul Constantinescu. De la data de 1 martie îi găsim semnătura lui E. Lovinescu în condica de prezență a școlii. În aprilie 1905 scriitorul avea în norma sa lunară 44 de ore, fiind retribuit cu un salariu de 300 de lei [3].

Predă limba română la clasa a II-a B, latina la clasele a IV-a A și B și îl suplinește la elină pe N. Henzel. La limba latină îl găsim comentînd pe Horațiu, Tacit, Vergiliu, în orele de suplinire oprindu-se și asupra lui Homer. Lecțiile viitorului critic vor constitui schița studiilor de mai tîrziu dedicate antichității clasice greco-latice și ai traducerilor sale. La franceză îl discută pe raționalistul Pascal ori pe Chateaubriand. La lecțiile de limba română îl abordează cu deosebire pe Creangă. Dintre colegii săi de profesorat din această perioadă amintim pe Artur

[1] Arh. St. Ploiești, fond. Liceul „Petru și Pavel", dos. 130, vol. III, f. 99.
[2] *Loc. cit.*, vol. II, p. 71.
[3] *Loc. cit.*, dos. 144, vol. I, p. 19, 30 și 32.

Berar, I. A. Bassarabescu, D. Munteanu-Rîmnic, Al. Manicatide, E. Ludwig, I. Dem. Agraru ş.a.

În scurta sa activitate ca profesor la Ploieşti, E. Lovinescu a desfăşurat cu elevii o vie activitate de cunoaştere a frumuseţilor patriei. Încă din primăvara anului şcolar 1904—1905, tînărul profesor întemeiază o societate de excursii a liceenilor ploieşteni. Scopul acestei societăţi era de a pregăti serbări cu public în vederea organizării unor excursii documentare pe meleagurile ţării, excursii care aveau loc de obicei vara, în timpul vacanţelor mari. Reproducem din colecţiile Filialei Prahova a Arhivelor Statului un document inedit. Este vorba de cererea adresată de E. Lovinescu direcţiei liceului unde funcţiona, prin care solicită aprobarea unei asemenea serbări :

„Domnule director,

Subsemnatul diriginte al clasei VIII clasic-modern vă rog să binevoiţi a interveni pe lîngă minister pentru a încuviinţa darea unei serbări de către elevii acelei clase în amfiteatrul liceului.

Fondul adunat din serbare va fi consemnat pentru excursiunea pe care cl. VIII m[odernă]-c[lasică] a plănuit să facă în iunie, sub conducerea mea.

Primiţi, vă rog, deosebita mea consideraţie.

Ploieşti, 1905, oct. 18

Eugen Lovinescu

D-sale D-lui Director al liceului Ploieşti“ [4]

Conducerea instituţiei aplică cererii lui Lovinescu următoarea rezoluţie : „Se va raporta onor. minister, cerîndu-se cuvenita aprobare“ [5].

Înaintată spre rezolvare ministerului, acesta, prin adresa nr. 62 342 din 22 octombrie 1905, încunoştinţa direcţia şcolii că în urma raportului nr. 67 „a aprobat ca elevii cl. a VIII-a clasică-modernă de la acest liceu, care s-au constituit într-o societate de excursie sub conducerea d-lui prof. Eugen Lovinescu, să dea o mică serbare şcolară în amfiteatrul şcolii în scop de a se mări fondul societăţii“ [6].

Excursia programată de critic va avea loc între 1 şi 4 iunie 1906 la Iaşi. Un număr de 163 de elevi ai liceului, conduşi de profesorii Eugen Lovinescu, E. Spitz, Traian Mihai, Pană Popescu şi alţii, au poposit în oraşul-capitală a Moldovei. Au fost vizitate şcolile, monumentele istorice şi împrejurimile Iaşului [7]. Excursioniştii au admirat grădina Copoului şi teiul lui Eminescu, universitatea, mulţimea de monumente medievale ale Iaşilor de acum aproape opt decenii, conduşi de profesorii lor, pe urmele paşilor lui C. Negruzzi, V. Alecsandri, Al. I. Cuza, M. Kogălniceanu, Mihai Eminescu, Ion Creangă, Titu Maiorescu. Au fost clipe de

[4] *Loc. cit.*, dos. 141, vol. I, p. 101.
[5] *Loc. cit.*, p. 43.
[6] *Loc. cit.*, dos. 141, vol. I, p. 101.
[7] *Loc. cit.*, dos. 136, p. 43.

neuitat, vag consemnate de cîțiva participanți de-a lungul anilor, dar și veritabile lecții de cultură, spiritualitate românească și de patriotism.

O nouă excursie organizată de Eugen Lovinescu, la care participă elevii aceluiași liceu, are loc în vara anului 1906 [8]. De data aceasta, excursioniștii vor vizita pitoreasca zonă a Neamțului și împrejurimile ei, neuitînd să treacă și prin Humulești lui Creangă.

În 1906, toamna, E. Lovinescu pleacă la Paris, după ce debutase cu un eseu despre tragedia *Perșii* a lui Eschil (reluat apoi în *Critice*), cu drama în 3 acte *De peste prag* și cu volumele *Pași pe nisip*. Întorcîndu-se după 4 ani în țară, doctor în litere, scriitorul își trece docența în cadrul Universității București, unde va ține și un curs despre viața și opera lui C. Negruzzi, reluat ulterior în volum.

Însemnările de față vin să completeze cu unele date biografice capitolul unei monografii E. Lovinescu, pe care, neîndoios, posteritatea i-o datorează.

[8] *Loc. cit.*, dos. 142, vol. IV, p. 64.

Aspecte ale abordării textului literar în școală*

Acad. I. COTEANU
Președintele Comisiei centrale
de limba și literatura română
de pe lîngă M.E.I.

Sesiunea-dezbatere de față are ca scop principal stabilirea unor puncte de vedere cît mai aproape de necesitățile școlii asupra felului în care s-ar putea îmbunătăți predarea literaturii române.

Experimentele făcute de un grup de profesori și studenți de la Facultatea de limba și literatura română din București în legătură cu modul de receptare de către elevi a literaturii, în special a poeziei, au evidențiat cîteva fapte asupra cărora vă propunem să ne îndreptăm atenția astăzi.

Am constatat astfel că trecerea de la lumea de toate zilele, căreia îi vom spune în continuare „lumea contingentă" sau, dacă doriți, lumea empirică, la lumea (lumile) literaturii se realizează greu și numai după un număr de lecturi orientate din afară. Fenomenul nu caracterizează, bineînțeles, numai pe elevi, ci pe foarte mulți cititori ocazionali de poezie care se opresc la datele prime, evidente, ale unui poem.

Or, problema noastră, ca profesori, este de a deschide elevilor poarta înțelegerii a ceea ce un poem spune dincolo de „anecdotica" lui, operație dificilă și în multe privințe foarte delicată, dar de care depinde integrarea în cultură, căci un absolvent rămas din școală numai cu amintirea unor fragmente de poezie învățate din obligații didactice va fi refractar la formele noi ale poeziei și poate chiar ale culturii umaniste în genere, pentru că nu va avea instrumentul mental cu care să le abordeze.

Punem deci în discuție ideea că textul literar este expresia culturii umaniste, iar tehnica de abordare a lui calea spre înțelegerea și adaptarea acestei culturi în mișcarea ei.

Sînt cunoscute două modalități care încearcă să dea răspuns la acest deziderat. Una constă din plasarea textului în momentul cultural, arătîndu-se cînd a trăit autorul lui, ce opere a mai scris, ce-au spus marii critici despre el, în ce atmosferă a creat etc. Cealaltă constă din desfacerea și refacerea textului dat în părțile lui constitutive, subliniindu-se structura lui literară, posibilitățile de lectură etc. Despre aceasta din urmă am dori să discutăm astăzi, pentru că ea credem că trebuie să se afle în centrul studiului literaturii în școală. Ea nu exclude prima modalitate, ci o subordonează.

---

* Conferință prezentată în ședința plenară a sesiunii-dezbatere cu tema „Modalități de interpretare a textului literar. Caracterul formativ al predării literaturii în școală", care a avut loc la Craiova în ziua de 31 octombrie 1981.

S-ar putea pune întrebarea de ce abordarea prin particular, căci textul studiat în școală reprezintă un detaliu, este mai convenabilă decît de la general către particular și de ce să nu se știe cît mai mult despre stadiul culturii cînd a fost elaborat textul etc. E, fără îndoială, foarte bine să se știe și acest lucru, dar școala, nefăcînd decît să introducă pe elev în literatură, și aceasta este esențial, are mai întîi obligația să-l pună în contact direct și permanent cu opera literară și numai în subsidiar să-l învețe ce s-a spus, ce se spune ori ce se poate spune în general despre literatură.

Pe cînd contactul direct cu opera literară, care nu se realizează decît citind texte și discutîndu-le, este obligatoriu, solicită timpul cel mai îndelungat și eforturile cele mai importante, vorbirea despre literatură este lucru secundar în cazul de față. Importanța lui în alte situații nu intră acum în discuție. Este foarte adevărat că la clasele mari se studiază și cîte ceva din opera unor critici literari, dar se presupune că atunci elevii au, măcar în teorie, capacitatea de a urma un raționament despre literatură, fiindcă și-au făcut o idee mai cuprinzătoare despre ea.

Pentru ca un text în genere și unul literar îndeosebi să fie bine analizat, adică fragmentat în părțile lui componente, este necesar să avem mai întîi o privire de ansamblu asupra lui, stabilind într-un fel sau altul semnificația lui globală. De aceea, el trebuie parcurs o dată integral. Este ceea ce numim o primă lectură. Ea se poate face cu ochii sau și cu ochii, și cu voce tare. În școală se preferă cea cu voce tare. Desigur, nu numai ca să vedem că elevul cunoaște litere și semnele de punctuație, ci ca să ne dăm seama din intonație dacă el se angajează sau nu în lectură, în ce măsură se angajează, unde este „prins" de țesătura evenimentelor și unde rămîne în afara ei. După cum se știe, sînt cititori buni și cititori răi. Se consideră buni cititorii care au cursivitate, iar răi cei care se întrerup prea des, au ezitări, fac pauze nejustificat de lungi etc. Aceasta este cel puțin imaginea pe care ne-o facem *grosso modo* despre cele două categorii de cititori, indiferent dacă sînt școlari sau altceva. Dar cursivitatea nu este neapărat și dovada pătrunderii în text, după cum pauzele, întreruperile și ezitările nu trebuie luate drept lipsă de interes sau de neangajare. Ele țin de o mulțime de factori și înainte de toate de temperament, încît este foarte posibil ca un cititor așa-zicînd „rău" să fie în realitate un ins care străbate spațiul textului „pas cu pas", reflectînd și oprindu-se ori de cîte ori este incitat de noutăți (de o inversiune, de un hiperbat, de o elipsă, de schimbarea registrului ș.a.m.d.).

Uneori lecturi „cursive" sînt responsabile de vicierea textului. Voi da două exemple, probabil cunoscute de toată lumea.

Un foarte tînăr coleg, profesor, este surprins constatînd că elevii săi se distrează la versurile următoare, citite cursiv :

> Într-o sală-ntinsă, printre căpitani,
> Stă pe tronu-i Mircea încărcat de ani.

Motivul ? Un elev spune : „Nu-nțeleg cum sala este întinsă printre căpitani ! De ce se întinde ea printre căpitani ?!" Fără îndoială că prozodia

e în mare măsură responsabilă de faptul că cezura mică, cea de după *întinsă*, marcată prin virgulă, poate fi neglijată în favoarea cezurei finale de vers. Dar cîți dintre noi n-au învățat așa versurile :

Mama-i dusă-n sat cu dorul
Azi e singur puișorul

în această lectură, întrebîndu-ne cînd ne-a surprins situația : de ce mama s-a dus în sat cu dorul ? Cînd cu dorul, de fapt, e singur puișorul !

Lectura primă constituie începutul unui diagnostic. Urmărind-o atent, observăm că ea indică aproape singură „locurile" din text la care elevul a reacționat într-un fel sau altul. Pe baza ei ne facem o imagine a competenței lui față de text, pentru că el se află într-o situație foarte asemănătoare cu aceea a unui muzicant pus să descifreze o partitură spre a o putea executa apoi, potrivit cu cerințele ei. Deprinderea cu elementele și semnele unei partituri trebuie asigurată în prealabil, iar dificultățile ei cunoscute de cel care solicită descifrarea. Acesta din urmă are datoria să cumpănească dinainte greutățile, să știe dacă muzicantul pricepe semnele de intrare și de ieșire a unui instrument în execuție, dacă poate să lege continuarea melodiei de intrările și ieșirile diferitelor instrumente ș.a.m.d. Comparația textului literar cu o partitură muzicală și a cititorului cu un muzicant nu privește numai latura formală a chestiunii, căci înlănțuirea semnelor muzicale este determinată de o semnificație la fel ca înlănțuirea semnelor verbale. Și una, și cealaltă se concretizează într-o execuție și, după cum ea este mai reușită sau mai puțin reușită, tot astfel este și o lectură cu voce.

*

Despre „lumi" vorbim în mod curent. Ce înseamnă, de exemplu, lumea copilăriei din *Amintiri* de Ion Creangă ? Ce înseamnă lumea din *Nada Florilor* ori aceea din *Dumbrava minunată* ? Nu avem, din cîte știu, nici o ezitare să cerem elevilor noștri să-și reprezinte și să descrie lumea satului în opera lui I. Slavici sau pe aceea din *Moromeții* lui Marin Preda, din *Desculț* al lui Zaharia Stancu sau lumea din *O scrisoare pierdută*. Admitem deci din principiu că „pe lumea asta" sînt mai multe lumi ! Cînd însă adoptăm formula „lumi posibile", avem impresia că am schimbat radical conceptul. La acest aspect mă voi opri puțin. Care este, de exemplu, raportul dintre lumea satului la unul dintre scriitorii înainte pomeniți și lumea pe care ei au cunoscut-o aievea, în care au trăit, s-au mișcat, au gîndit etc. ?

Unii istorici literari, urmărind *prototipuri*, cercetează „lumea" unui scriitor sau a altuia ca să descopere ce personaje sau ce situații seamănă ori se identifică uneori cu un sătean, cu o săteancă din lumea contingentă, să afle dacă se adunau, să zicem, țăranii la fierăria lui Iocan sau nu, ce făceau acolo, ce spuneau etc. Această categorie de cercetători se interesează de un anumit aspect al creativității, vrînd să demonstreze că între lumea aievea și cea imaginată de scriitor este totdeauna o legătură, fără de care creația riscă să nu aibă temeiuri suficiente și convingătoare.

Să cădem de acord asupra principiului că nici un fel de lume din literatură nu are cum să se nască dacă, într-un fel sau altul, într-o măsură mai mare ori mai mică, nu derivă din lumea contingentă (cea de toate zilele). Să cădem însă de acord şi cu faptul că nici o „lume" din literatură nu se identifică întru totul, în amănunte de spaţiu, de timp, de situaţii, de personaje, de reflecţii etc., cu nici o lume contingentă.

Problema se rezolvă, după părerea unora, recurgîndu-se la o anume terminologie ; vorbim despre *oglindire, zugrăvire, descriere a..., reprezentare (cum îşi reprezintă* sau *cum îşi imaginează* etc. *scriitorul...). Oglindirea, reflectarea, imaginarea, reprezentarea* ş.a.m.d. sînt în principiu termeni corecţi, pentru că baza lor, adaptată conştient sau nu, este ideea că o lume nu se numeşte — şi nici nu este — posibilă decît dacă, în ultimă instanţă, îi găsim unul sau mai multe puncte de contact cu lumea contingentă.

Defectul tuturor acestor termeni stă nu în raportarea la contingent, ci în neglijarea intermediarului. Dacă cineva, după o documentare foarte temeinică, va descrie o expediţie pe lună, nu este deloc sigur că lucrarea lui va fi literatură, deşi va corecta cu siguranţă pe Jules Verne ! Pentru ca ea să fie într-adevăr literatură, mai trebuie ceva : un limbaj specific, cel căruia îi spunem limbajul artei literare, căci prin el şi numai prin el se creează o lume posibilă ; prin el şi numai prin el o fantezie se transformă în literatură. În sine şi prin sine, în afara limbajului amintit, fanteziile nu devin literatură.

Din această triplă relaţie : lumea de toate zilele — lumile din literatură — limbajul de transformare a lumii curente în literatură, rezultă cîteva consecinţe şi o serie de dificultăţi, să le zicem, şcolare.

Dat fiind că nici lumea din zilele noastre nu este una, înseamnă că este necesar ca atunci cînd abordăm un text literar să nu pierdem din vedere nivelul de cunoaştere şi capacitatea celor cărora le propunem analiza. Altfel spus, să ne asigurăm că fondul lor aperceptiv (repertoriul) ne permite să-i conducem prin subtilităţile imaginate de autorii de literatură, ei înşişi, cum am văzut, supuşi presiunii lumii contingente în care trăiesc sau au trăit. Dacă acest lucru este adevărat, şi greu ni se pare că s-ar putea dovedi contrariul, se pune întrebarea în ce măsură se justifică felul nostru — mă refer acum şi la programa analitică — de „a introduce" pe elevi în literatură. Principiul este, dacă nu mă înşel, acela al ciclurilor, combinat cu cel istoric. Se consideră că, la sfîrşitul a 10 clase, absolventul trebuie să aibă o idee clară despre evoluţia literaturii române şi de aceea i se oferă texte în proporţii care avantajează ultimele perioade. Dominarea programei de criteriul evolutiv fiind evidentă, credem că nu mai trebuie subliniată aici. Ne facem însă iluzia, pentru că în ceea ce mă priveşte cred că aceasta este o iluzie, că procedeul amintit duce şi la cunoaşterea, fie şi sumară, a dezvoltării limbajului artistic sau a celui literar pur şi simplu.

Într-adevăr, cum să asiguri altfel decît prin afirmaţii de la catedră atît descifrarea lumilor numeroase cuprinse în etapele istorice ale literaturii române, cît şi rafinarea instrumentului de creare a lor, adică limbajul artei literare, cînd fondul aperceptiv este utilizat pe dos, căci acţio-

nează din ce în ce mai slab pentru vremurile trecute. Să nu mergem mai departe decît epoca romanului *Morometii*. În cele mai multe cazuri (am avut prilejul să asist la unele lecții), elevii se blochează în fața unor scene și a unor cuvinte, al căror umor este spontan înțeles de adulți, le vine greu să descifreze psihologic raporturile dintre membrii familiei etc., toate fiindcă lumea aceea este pentru ei la fel de istorică, dacă vreți, ca și lumea din *Mircea cel Mare și solii* sau din *Amintirile* lui I. Creangă. De aici provine, printre altele, o anumită indiferență față de literatură. Încercați să obligați pe un elev din clasa a VII-a sau a VIII-a să citească un roman psihologic. Refuzul lui intim va fi atît de virulent, încît va afecta întreaga poziție a lui față de literatură printr-o generalizare firească la această vîrstă. Corelația dintre fondul aperceptiv (repertoriu) și textul propus ca exemplar de literatură face parte din pedagogie și psihologia lecturii. Admițînd că textele, așa cum apar ele în procesul învățării, corespund fondului aperceptiv și îl pot dezvolta, rămîne să vedem de unde trebuie să înceapă analiza, cum să fie ea și unde dorim s-ajungem.

S-au încercat, din cîte știm, mai multe procedee. S-a încercat, de exemplu, introducerea în aspectele textului literar prin cercetarea unor situații morfo-sintactice, să zicem valoarea timpurilor verbale, probabil fiindcă T. Vianu a obținut odinioară din compararea imperfectului și prezentului la N. Bălcescu un rezultat aparent convingător căruia i-a spus tehnica basoreliefului. Dar nu era de așteptat ca și la alți scriitori să apară aceeași tehnică. Cercetarea valorilor timpurilor verbului, a cazurilor gramaticale ale numelui, a rolului adverbului sau al altor părți de vorbire nu duce prin ea însăși decît la concluzia că în text este inclusă gramatica limbii române. Chiar dacă există preferințe, și frecvența unor elemente gramaticale este deosebită, ea nu prezintă interes în sine, ci numai dacă din ea rezultă o funcție poetică, dacă pune în lumină un fapt de gîndire cu oarecare însemnătate pentru calitățile particulare ale textului. Or, întrebarea este cum să ajungem la ele pe o cale cît mai convingătoare, mai puțin subiectivă (!), care să nu ducă la interpretări impresioniste sau prea impresioniste și, în orice caz, nu contradictorii.

S-a încercat pătrunderea în text și prin analiza sintactică, crezîndu-se că cercetarea coordonării, a subordonării, a frazelor complexe, a perioadelor, cu specificările de rigoare ale felului propozițiilor, ale descrierii complicatelor lor legături ar putea duce la o soluție. Dar rezultatele nu au fost satisfăcătoare, deși analizele erau corecte și dădeau o idee despre felul în care a fost construit textul. Este vădit prea puțin să spunem despre romanul *Desculț*, bunăoară, că este dominat de structuri sintactice paratactice, că acestea sînt expresia unor modalități de exprimare reținută, caracteristică vorbirii țărănești etc., pe de o parte pentru că în alte scrieri în care ni se înfățișează viața satelor nu se recurge obligatoriu la parataxă (I. Creangă, M. Preda, M. Sadoveanu), iar pe de altă parte analiza sintactică astfel concepută nu este decît un preambul. Dacă nu o punem în legătură cu „ce se spune" în text, deci cu semantica lui, ea dă numai ceea ce poate da, în speță o sintaxă particulară care reflectă pe cea a limbii.

Paradoxul este că, în timp ce asemenea încercări se dovedeau infructuoase, dificile și incapabile în ultimă instanță de a clarifica latura cu adevărat literară a textului care are într-adevăr această calitate, se vorbea din ce în ce mai insistent de o *gramatică* a lui. Cuvîntul *gramatică* nu era însă luat în accepția obișnuită, ci într-una analogică. Se considera adică drept gramatică mecanismul de constituire a textului, un fel de justificare a compoziției lui. De aceea, așa-numita gramatică a textului avea de-a face cu puține noțiuni clasice. Ea opera numai cu unii termeni similari, ca determinarea, tranzitivitatea, dar care nu aveau aceeași definiție ca în gramaticile curente. Gramatica textului este o disciplină distinctă de ceea ce predăm în școală. Prin urmare, chiar aceia dintre noi care s-au oprit la ea s-au aflat în poziția foarte delicată de a nu o putea folosi, pentru că aveau de ales din două căi una mai grea decît cealaltă : sau să o transmită elevilor, cu toate riscurile care ar fi decurs din perturbarea terminologiei, sau profesorul însuși să fi inventat o terminologie ori să recurgă în permanență la perifraze.

A rămas deci vocabularul salvator : arhaisme, regionalisme, neologisme, locuțiuni ș.a.m.d., cu observații mai mult ori mai puțin fericite asupra importanței lor expresive în text, importanță redusă în cele din urmă la cîteva formule stereotipe : scriitorul N. are o limbă lipsită (sau nu) de neologisme, scriitorul N. folosește cu artă neologismul ori „cu măsură“ etc.

Vocabularul prezintă pentru profesor avantajul de a-i permite să se oprească la ceva mai puțin labil din text, la figurile de stil, cele mai multe privind cuvîntul. Din cînd în cînd, se apelează la observarea repetițiilor, la indicarea sinonimiilor și... cam atît, iar la sfîrșit constatăm, nu fără regret, că nu am obținut înțelegerea literaturii, nu am reușit să angajăm pe elevi în procesul de imaginare artistică a lumii sugerat de autorii discutați în școală. Și atunci căutăm explicații. Prea puține ore de limba română ! Prea puține lecturi literare în afara clasei ! Vocabular prea sărac la elevi ! Lipsă generală de interes pentru literatură din cauza presiunii prea mari a disciplinelor tehnico-științifice ! Indulgență față de cunoașterea limbii naționale ! ș.a.m.d.

Îngăduiți-mi să cred că toate aceste explicații sînt în oarecare măsură în afara problemei noastre. Îngăduiți-mi să spun cu toată tăria că, dacă literatura română ar fi altfel comunicată elevilor noștri, dacă i-am angaja în frumusețile lumilor ei, dacă i-am pune în situația de a se închipui pe ei înșiși înăuntru, nu în afara lor, dacă am pune în legătură filmele, spectacolele, măcar cele de la televiziune, cu ce facem în clasă, discutînd nu numai cum recita Calboreanu din *Apus de soare,* ci și unele aspecte din seriale, din filmele de desene animate etc., am găsi similitudini și am putea face corelații cu textele noastre literare. Și, mai mult ca sigur, atunci nu profesorii de limba română, ci elevii ar cere mai multe ore de limba română.

Ceea ce am spus acum nu este în afara temei noastre, fiindcă a aborda textul literar nu înseamnă decît a găsi o strategie care să stîrnească interesul, să excite imaginația, să stimuleze explicații ale atitudinilor, gesturilor, reflecțiilor, personajelor, să fie angajați cititorii-elevi

în situațiile textului, în stările lui limită, să aprobe sau să dezaprobe actele și acțiunile, să-și imagineze altele și să vadă dacă sînt acceptabile, dacă nu duc la alte lumi decît cea din text, într-un cuvînt să fie împinși prin îndrumarea discretă a profesorului în evenimentele textului și între personajele lui. Îndrumarea profesorului să nu fie decît o tehnică de readucere a celor care evadează din text la limbajul acestuia. Aceasta revine de fapt la a stabili împreună cu ei prin formulele din text peste care fragmente, fraze etc. nu ne este îngăduit să trecem, căci acolo se află cheile textului, punctele lui „tari", elementele determinante care trag după sine pe celelalte. De îndată ce acest aspect a fost înțeles, nu ne mai rămîne decît să subliniem cum se ordonează celelalte părți. Nu fără greutate, nu fără eforturi din partea profesorului, căruia, ca îndrumător al unui asemenea joc, i se cere o perfectă stăpînire a regulilor lui, implicîndu-se în el, dar nu cedînd conducerea, se va obține pătrunderea în text în sensul celor spuse mai înainte.

Am întrebuințat cuvîntul „joc" în accepția lui de act cu o bază foarte serioasă, la fel ca cea din matematici, unde teoria jocurilor este o parte importantă din calculul probabilităților. Altfel spus, el nu este decît un mod ingenios de a obliga pe participanți să vadă ceea ce noi nu le spunem direct, ci îi provocăm să rezolve ei.

Strategia propusă aici este suficient de generoasă spre a îngădui abordarea nu numai a textelor în care acțiunile, situațiile, personajele etc. sînt determinate prin narațiune, ci și a textelor lirice, a celor filozofice, ca să nu mai vorbim despre cele dramatice. Evident, nu se pot da rețete. Nu se pot da rețete pentru că nici toți profesorii de limba română, nici toți elevii dintr-o clasă oarecare de la toate școlile nu sînt la fel. Un lucru este însă sigur : atîta vreme cît elevii nu vor fi *împinși* să pătrundă în textul literar după puterile lor, cu riscul pe care profesorul trebuie să-l aibă foarte limpede în fața sa ca uneori să nu obțină exact ce și-a propus, tot atîta vreme textul literar va rămîne un obiect inert, străin de interesul elevilor. Mai e oare nevoie să mă opresc la faptul că este mai profitabil să asigurăm angajarea psihologică în lumea textului decît să repezim în ultimele minute ale lecției o serie de concluzii care taie respirația elevului, numai și numai pentru că ne-am hotărît dinainte să-i facem să țină minte trei-patru concluzii gata confecționate ? Concluziile trebuie să fie opera clasei, dar să nu o provocăm să le stabilească decît cînd avem convingerea că sînt capabili s-o facă. Dacă nu se reușește să se scoată decît una, s-o acceptăm pe aceea numai, pentru că este a clasei și, fără îndoială, exercițiul acesta va face pe elevi să ajungă treptat la mai multe, într-un ritm care nu va fi, bineînțeles, același pentru toate seriile de elevi, dar le va forma judecata și personalitatea literară.

Să ne închipuim, de exemplu, că în jurul unui text literar se emit două ipoteze, nu contradictorii, ci foarte apropiate, dar ducînd fiecare la o imagine întrucîtva diferită. E ceea ce ni s-a întîmplat nouă înșine recent, discutînd cu studenții din anul al IV-lea *Duhovnicească* de T. Arghezi.

După ce am căzut de acord cu toţii că dominanta poemului este teama, s-a pus întrebarea : ce o provoacă, de ce sau de cine îi este frică celui care vorbeşte în poem ? Spiritele înclinate către o explicaţie simplă au redus din punct de vedere semantic toată partea de nelinişte din fragmentele cu adresarea către o mamă aflată în mormînt, cu Grivei, cucuruzii, lăstunii, casa în care nu mai locuieşte nimeni de 20 de ani, lacătul şi numărul din poartă izgonite din lumea senzaţiilor unui om viu, la metonimii sau metafore ale morţii.

Spiritele mai analitice, mai puţin înclinate către echivalenţe de acest fel, au spus : nu avem nici o certitudine că *moartea* este cauza, pentru că sînt indicii semantice în poezie care ne duc spre ideea că ceva nedefinit, întunericul, lumea închisă în întuneric (primele două versuri) produc o spaimă nedeterminată, voit lăsată în ceaţă, desigur o teamă de moarte, dar în poem se evită această precizare şi, cu intenţie, agentul rămîne nedeterminat. Şi aduceau în favoarea lor argumentul versurilor :

S-ar putea să fie Cine-ştie-cine...
Care n-a mai fost şi care vine
Şi se uită prin întunerec la mine
Şi-mi vede cugetele toate.

De aici şi pînă la a spune că *Cine-ştie-cine care n-a mai fost* este un simbol pentru o anumită formă a conştiinţei de sine, cu atît mai intensă cu cît acel „Cine-ştie-cine..." se uită prin întuneric la mine, nu este decît un pas, un pas sprijinit de întrebările din :

Cine scobeşte zidul cu carnea lui,
Cu degetul lui ca un cui,
De răspunde-n rănile mele ?

Disputa mi s-a părut demnă de a fi adusă în faţa dv., cu observaţia că cel care conducea seminarul nu voia să tranşeze chestiunea, nu numai din motive pedagogice, ci fiindcă lui însuşi i se păreau corecte într-un fel sau altul ambele propuneri, deşi înclina spre cea de-a doua. Adoptarea acesteia nu ar fi însemnat decît stabilirea unor nuanţe. Argumentul că în nici un punct al poemului moartea nu acţionează ca un eveniment distrugător, că nu se manifestă agresiv, ci e numai o stare, o prezenţă nedeslușită, nu este suficient, fiindcă ea se află ca stare în toate lucrurile evocate.

Dar atunci de ce nu este uşor de acceptat teza că poemul exprimă pur şi simplu teama de moarte ? Pentru că în felul acesta nu s-ar înţelege bine finalul :

Am fugit de pe Cruce.
Ia-mă-n braţe şi ascunde-mă bine,

care sugerează refuzul suferinţei, al sacrificiului şi, evident, al morţii.

Veţi spune fără îndoială că totul este o chestiune de nuanţe. Într-adevăr aşa şi este. Dar textul literar este el însuşi o chestiune de nuanţe, şi în cazul de mai înainte foarte multe au rămas în afara discu-

ției. Semnificația lui globală se rafinează pe măsură ce lecturile noastre merg mai adînc spre descoperirea legăturilor ascunse dintre elementele lui.

De aceea, *Duhovnicească* este altceva decît *De-a v-ați ascuns...*, și ea expresie a temerii de moarte, altceva decît *Priveghere*, și ea cu aceeași temă, al cărei final vă este, desigur, cunoscut, căci la venirea ceasului :

Vezi ușile să-ți fie ferecate.
Ferestile încuiate
Și poarta de la ogradă.
Că or să vie grămadă
Și sfintele femei
Care se vor înnălța din călcîie cîteșitrei,
Cu făclii de ceară
Pînă la geamuri, ca să ceară
Trupul tău adormit.
Strigă : „Nu-i adevărat ! Nu sînt răstignit !
Dovadă pălmile și tălpile mele".

Și pune cîinii pe ele.

Alegoriile sînt transparente. Și-aici ograda e o lume din care nimeni nu vrea să iasă !

Și acum cîteva cuvinte, dacă mi se mai îngăduie, despre textul literar și cel neliterar. Deosebirea dintre ele ar putea fi redusă la două trăsături. Prima : textul neliterar nu conține lumi imaginate prin schimbarea arbitrară, convențională, fantastică — sau oricum vreți să-i spuneți — a datelor din lumea empirică. El are altă rațiune, indiferent — și asupra acestui lucru aș vrea să atrag atenția — cît de frumos este scris, indiferent dacă este încărcat cu figuri de stil. Știți, de exemplu, că unii geografi ca Simion Mehedinți, unii istorici ca N. Iorga, unii botaniști ca I. Simionescu ș.a. au scris foarte agreabil, și nu numai în cărți de popularizare. Ar trebui chiar, aceasta între paranteze fie spus, să reflectăm dacă asemenea texte n-ar fi bine să intre în programele noastre școlare, pentru că modelul lor ar putea sugera mult elevilor noștri în legătură cu stăpînirea limbii române literare ca limbă de cultură și ne-ar da prilejul să arătăm că scrisul elegant nu este numai apanajul literaturii.

A doua trăsătură deosebitoare constă în faptul că textul neliterar evită ambiguitatea, autorii de lucrări neliterare fiind obligați prin însuși faptul că nu creează lumi imaginate de ei, ci explică pe cele existente, să tindă către rezolvări unice, precise, riguroase. Există însă și situații în aparență intermediare. *România pitorească* a lui Vlahuță este o carte de literatură, deși descrie drumurile autorului. Memoriile de călătorie în genere, memoriile pur și simplu, viețile romanțate dau impresia că se plasează într-un teritoriu care aparține atît literaturii, cît și altui domeniu. Așezarea lor în literatură se justifică numai prin aceea că ele nu fac o demonstrație științifică, nu sînt compuse pe tipul raționamentului

silogistic şi rămîn prin aceasta deschise rezolvărilor imaginare, fiind nu o dată vizibil supuse acestui mod de înţelegere a lumii. În ele, ambiguitatea îşi face de multe ori loc în fragmente importante. Fenomenul este normal, pentru că ambiguitatea reprezintă folosirea conştientă şi *consecventă* a dublei relaţii caracteristice literaturii. Ea nu este, în ultimă instanţă, decît faptul că lumea imaginată de scriitori este la fel de autentică în opera lor ca şi lumea empirică, deci o putem privi în acelaşi timp ca un sistem de relaţii la fel ca lumea empirică şi — în aceasta constă în esenţă ambiguitatea — ca o proiecţie modificată sistematic a acestei din urmă lumi.

Cele două trăsături distinctive sînt de ajuns, pentru că sînt fundamentale. Oricine îşi poate închipui diversele consecinţe ale lor, urmărindu-le aspectele particulare în categoriile de texte la care ne referim. Ar fi, după părerea noastră, foarte util ca profesorul de limba română să facă pentru sine o comparaţie aprofundată pînă la nivelul care i se va părea cel mai convingător între două texte-tip : unul neliterar şi unul literar. Ar fi şi mai util dacă, plecînd de la constatările pe care în chip inevitabil le va face, le va urmări într-o retorică, fiindcă de aici va deduce în mod sigur că felul de a vorbi despre literatură face parte din domeniul textului neliterar şi, în consecinţă, se supune altor reguli decît literatura ca atare.

Nu numai că în urma acestor analize va fi întărit în activitatea sa de organizator al scrisului elevilor săi şi va mai domoli utilizarea atît de frecventă şi, fie-mi iertat că o spun, atît de plicticoasă a figurilor de stil stereotipe, clişee dezamăgitoare puse de elevi mai ales acolo unde nu ştiu să aprofundeze o idee. Vom obţine poate astfel o detaşare inteligentă, nu indiferentă, de textul literar, care va fi privit ca un obiect cu însuşiri proprii, mai limpede intuite din perspectiva propusă aici decît din aceea la care recurgem astăzi aşa de des.

Dar nu numai atît. Textul nonliterar, bine alcătuit şi bine ales, constituie şi un model de organizare a gîndirii îndreptate către lumea empirică, deci poate fi imitat în desfăşurarea lui. Nu mi se pare că trebuie să ne alarmăm de ideea „imitării", pentru că şi în sistemul actual se propune tacit acelaşi lucru, atît doar că punctele de referinţă sînt textele literare, deşi acestea sînt sau foarte greu de imitat sau pur şi simplu inimitabile. E ca şi cum şcoala noastră ar avea rostul de a produce scriitori, prozatori şi poeţi sau, în cel mai bun caz, critici literari. În ceea ce mă priveşte, cred că nu aceasta este sarcina ei şi mă îndoiesc şi de faptul că profesorii de limba română ar dori s-o facă şi s-ar angaja la aşa ceva.

Cerinţa noastră nu-i un paradox, deşi pretinde, pe de o parte, o strategie de împingere a elevului în lumea textului literar şi, pe de altă parte, cere ca el să vorbească despre acest text într-un limbaj cît mai ştiinţific posibil. Cele două acţiuni se plasează însă în momente diferite. Paradoxală este, dacă vreţi, situaţia atît de frecvent întîlnită astăzi cînd constatăm că, deşi elevul nu a intrat în lumea textului literar, vorbeşte despre ea împrumutîndu-i fragmente de limbaj care contrazic cerinţele unei expuneri despre acest text.

Ajungînd către sfîrșitul acestei poate prea lungi introduceri în problematica dezbaterilor noastre, îmi dau foarte bine seama că multe dintre lucrurile spuse aici au nevoie de clarificări, de precizări, de luări de poziție, de ilustrări concrete, care să meargă pînă la stabilirea unor modele de lecții. Ar fi ideal s-o putem face împreună în scurtul timp care ne stă la dispoziție pentru acest simpozion, dar, oricît de optimiști am fi, nu mi se pare cu putință. Ar trebui să ne bucurăm cu toții dacă, pe baza cîtorva concluzii desprinse din dezbaterile care vor urma, ne vom decide să dăm în permanență abordării textului literar toată atenția, să experimentăm cele mai adecvate modalități, să le analizăm avantajele și dezavantajele, să ne întocmim un program de observații consecvente asupra efectelor pozitive și negative ale modului nostru de a rezolva această problemă, cardinală, a introducerii tineretului în cultura umanistă. Sînt convins că, procedînd astfel, în vreme nu prea îndelungată vom avea satisfacția de a constata progrese. Și ce poate fi mai emoționant în profesiunea noastră, atît de încercată uneori, decît de a vedea că am inoculat elevilor noștri pasiunea sau măcar interesul susținut pentru limba și literatura națională ?

Aspecte ale predării textului *Un om năcăjit* de Mihail Sadoveanu

NINA PREDA
Școala generală nr. 26, Constanța

Familiarizați cu măiestria evocării din *Domnu' Trandafir,* cu darul povestirii din *Hultanul* și cu talentul descrierii din *Taine,* elevii clasei a VII-a au prilejul să descopere, așa cum se oglindește în întregime în schița *Un om năcăjit,* profilul artistic a lui M. Sadoveanu.

Pentru a demonstra valoarea artistică a textului, profesorul își propune ca, prin interpretarea lui, să releve organizarea faptelor de expresie și procedeele prin care fondul de idei se face transmis, astfel încît, în considerațiile finale, să se poată sublinia particularitățile stilului sadovenian.

În vederea studierii și interpretării acestei opere, programa școlară acordă un număr de două ore (*Programa,* 1977, p. 149) ; așadar, se va eșalona procesul de predare / însușire în două mari unități de timp (lecții), fracționate, la rîndul lor, în secvențe mai mici, impuse de sarcinile fiecărei lecții.

I. Astfel, în prima unitate de timp se impun următoarele cerințe : contactul nemijlocit cu opera prin lectură-model și prin antrenarea elevilor la lectură, receptarea treptată a textului prin prezentarea succintă a conținutului și a mesajului operei, discutarea structurii și precizarea tipului de narațiune prin localizarea acțiunii cu ajutorul analizei lexicului.

Discuțiile preliminare nu vor fi orientate spre expuneri biografice sau spre relatări privitoare la epocă, gen literar etc. Pentru activizarea receptivității elevilor, este potrivit însă să se reîmprospătezee cunoștințele privitoare la operele (scriitorului) studiate anterior, prin care se vor sublinia diversele modalități artistice ale acestora : evocarea, tehnica povestirii și a descrierii etc.

În cadrul discuției orientative se vor explica termenii necunoscuți care ar putea îngreuia înțelegerea conținutului : *buhos, batîr, trișcă* și *custură.* Elevii vor fi îndrumați să caute singuri în dicționare sensurile cuvintelor, să le afle originea și să le noteze în caietele-vocabular.

Contactul direct cu opera se realizează, în primul rînd, prin l e c t u r a integrală a schiței, prin care se va urmări sensibilizarea elevilor. Cum se tinde spre o lectură optimală, se va recurge (fiind vorba de o clasă gimnazială) la lectura-model a profesorului.

Lectura-model, ca prim act al legăturii cu opera, deci punct de plecare în interpretarea textului, trebuie ca printr-o intonație adecvată să pună în valoare sentimentul de compasiune pentru micul Niculăeș,

care răzbate din vocea naratorului și din conținutul de idei al povestirii. Accentuarea afectivă [1] a unor termeni care subliniază trăsăturile fizice și morale ale personajului, precum și preocupările adînci și serioase care-i marchează existența, pregătește procesul de receptare a operei. Așadar, accentul afectiv va cădea pe termeni cum ar fi : *copilaș palid și mărunțel ; ochi triști învăluiți ca-ntr-o umbră cenușie ; glas moale ; suferință timpurie,* sau pe următorul fragment : „Acu n-are cine mă spăla, n-are cine mă îngriji..., n-are cine-mi spune o vorbă bună... Într-o zi i-a fost rău, s-a pus în pat, ș-a murit într-o duminică. Și-nainte de asta, m-a mîngîiat așa pe frunte și mi-a spus că-mi lasă mie mioara asta..."

Cel de-al doilea moment va consta în a n t r e n a r e a e l e v i l o r la l e c t u r a completă a textului, act indispensabil în asimilarea particulară a conținutului operei. Cu acest prilej, profesorul are posibilitatea de a urmări interpretarea corectă a elementelor textului scris și transpunerea lor în textul oral (citit) prin respectarea semnelor de punctuație (îndeosebi a interogațiilor, a exclamațiilor și a punctelor de suspensie).

Procesul de receptare continuă cu prezentarea succintă a c o n ț i n u t u l u i, din care să se desprindă mesajul operei : compasiunea pentru copilul lipsit de copilărie, preocupat de timpuriu de problemele grave ale existenței. Afecțiunea și înțelegerea pentru oamenii simpli, oropsiți și obidiți s-au manifestat din primele povestiri sadoveniene și au rămas constante pînă în creația sa ultimă. Povestitorul se identifică cu eroii în sensul că la evenimentele prezentate el participă fie ca protagonist, fie ca martor.

Pentru a descoperi s t r u c t u r a operei, elevii vor fi îndrumați să deslușească în text cele două planuri distincte ale vorbirii : planul vorbirii naratorului și planul vorbirii personajului. Naratorul, deși relatează la persoana întîi, nu este protagonist, ci doar martor (narator = martor) [2], care observă și comentează. Detașarea lui nu este însă totală. El se implică în discuția cu Niculăeș și vibrează afectiv la aflarea necazurilor pretimpurii ale acestuia. Prezența naratorului-martor dă posibilitate autorului să expună istorisirea din perspectiva acestuia, încît schița începe și sfîrșește cu vocea naratorului.

Distincția dintre cele două planuri ale vorbirii este realizată prin alternarea a două timpuri verbale de bază : timpuri ale trecutului, prin care povestitorul fixează cadrul în care se desfășoară faptele, și prezentul vorbirii directe, al dialogului. Folosirea mai mult ca perfectului

---

[1] Cf. *Dictionnaire de la linguistique,* Paris, 1974 : prin accent afectiv se înțelege accentul care, în lectura unui text, se adaugă accentului *(tonique)* de bază. El traduce intensitatea unui sentiment printr-o ruptură de cadență și prin insistarea pe anumite cuvinte și sensuri.

[2] Dintre cele patru modalități narative în limitele cărora N. Manolescu încadrează toate povestirile lui Sadoveanu, acest tip narativ se apropie cel mai mult de firesc (scade impresia de convenție), întrucît evită spulberarea misterului din povestirile obiective (autor omniscient) și reduce caracterul limitat al viziunii naratorului-protagonist, precum și perspectiva detașată și ironică a unui narator-suprapersonaj, „în care totul se consumă înlăuntrul unei singure voci, se raportează la ea, își menține savoarea și prospețimea prin ea" (Nicolae Manolescu, *Sadoveanu sau utopia cărții,* București, Editura Eminescu, 1976, p. 44).

pentru trecutul anterior, adică pentru evenimentele petrecute într-un timp mai îndepărtat și premergător celor povestite, nu este ieșită din comun. Tudor Vianu sublinia procedeul de a evoca evenimentele de fundal cu ajutorul acestui timp verbal în opera mai multor scriitori. Sadoveanu însă, în timp ce povestește, este atît de impresionat de evenimentele înfățișate, încît uită de anterioritate (mai mult ca perfectul) și relatează fie din apropierea imediată (perfectul simplu, imperfectul), fie se consideră a fi de față în prezentul povestit (un prezent neautentic, istoric).

Să urmărim interferența stratificărilor temporale în cîteva fragmente ale schiței :

(a) „Trei zile *bătuseră* vînturi sunătoare de la miazăzi, pămîntul *se zbicise*, și-n dumbrăvioara din marginea satului, la malul Siretului, *începuseră* să înflorească galben cornii. Băiatul cel mai mic al lui Dumitru Onișor *ieșise* cu șase oi la mugurul proaspăt al primăverii" ;

(b) „*Era* un copilaș palid și mărunțel și *tîra* pe pămîntul ravăn niște ciubote grele ale unui frate mai mare. *Ridică* spre mine ochii triști, învăluiți ca-ntr-o umbră cenușie, și-și *scoase* cu anevoie din cap pălărioara veche pleoștită ca o ciupercă" ;

(c) „— Ce mai *faci* tu, măi flăcăule ? îl întrebai eu. Ai ieșit cu oile la păscut ?

— M-a trimis tătuca *să* le mai *port* ! îmi răspunse el serios cu glasu-i subțirel și peltic ; și se opri... ;

— Dar *ești* tu vrednic, bre Niculăeș, *să porți* un cîrd de oi ?

— He, *sînt* eu vrednic ; da acuma *n-am* ce purta, *sînt* supărat..." ;

(d) „Copilul *vorbea* încet cu glasul lui de suferință și *nu* mă *privea ;* parcă *nu vorbea* cu mine, ci *sta la sfat* cu oile lui, ca totdeauna" ;

(e) „Cu mama lui, Irina lui Avram, *copilărisem* în școală și-mi aduceam aminte mai ales de ochii înecați de un văl fumuriu ; ochii ei îi *avea* și copilul. *Fusese* o fată vioaie și aprigă, foarte frumoasă și cuminte. De toate darurile ei *avusese* parte Dumitru Onișor, gospodar bun, dar om hursuz și cam cărpănos..." ;

(f) „... mă *izbi* deodată o amintire ce brusc *izvora* ca din negură, ș-o asemănare izbitoare cu ochii și zîmbetul celei care odată, cu ani în urmă, *înflorise* ca o floare și-mi *fermecase* c-un zîmbet și c-o privire un trecător ceas al vieții".

Remarcăm, în primul rînd, folosirea mai mult ca perfectului, la care naratorul apelează în scopul evocării evenimentelor anterioare povestirii : fie la începutul și la sfîrșitul schiței (textele *a* și *f*), pe fundalul cărora se desfășoară întîlnirea naratorului cu personajul, fie în evocarea chipului Irinei lui Avram (textul *e*). De la mai mult ca perfect, naratorul trece cu ușurință la imperfect sau la perfectul simplu, relatînd dintr-o perspectivă mai apropiată : așa procedează în prezentarea portretului fizic al lui Niculăeș (textul *b*) sau în intervențiile și comentariile sale care întrerup dialogul (textul *d*). Întîlnirea cu Niculăeș și discuția purtată cu acesta sînt evocate la timpul prezent (textul *c*).

Trecerea de la un strat temporal la altul situează evenimentele istorisite în planuri diferite ale timpului, evitînd monotonia și unilateralitatea. Folosirea precumpănitoare a timpului trecut (în toate ipostazele sale) nu este întîmplătoare ; întreaga „istorie" este plasată în spațiul trecutului, din care orice alt timp este exclus. Chiar și prezentul vorbirii directe este convențional și neautentic, întrucît dialogul reproduce o discuție consumată în trecut și sugerează, laolaltă cu celelalte stratificări temporale, un nedefinit „odinioară".

Localizarea faptelor evocate este ultima sarcină a primei mari unități de timp. Ea poate constitui tema individuală pentru acasă, prin care se vor urmări aspectele de conținut privind locul unde se petrece acțiunea și faptele de expresie (termeni regionali sau particularități ale rostirii moldovenești) specifice regiunii, dovadă a situării „istoriei" în ținutul Moldovei. Elevii vor primi indicații privind metodologia de lucru în descoperirea termenilor regionali : *a păli* „a lovi tare" (frecvent în text), *ciubotă* „cizmă", *ținterim* „cimitir", a diminutivelor : *mămucă, mămuță, tătucă,* și a particularităților fonetice : *năcaz* pentru lit. *necaz,* a *blăstăma* pentru a *blestema, ravăn* pentru *reavăn, hursuz* pentru *ursuz, a simți* pentru a *simți.*

II. În lecția a doua, receptarea treptată a textului continuă prin interpretarea faptelor de conținut și prin caracterizarea personajelor ; concluzia constă în aprecieri asupra artei narative a scriitorului. Pe coordonata principală a povestirii naratorului-martor se înscriu elementele componente ale căror sensuri converg spre sensul ultim al operei. Astfel, titlul povestirii, portretul fizic al personajului principal, cuvintele, gîndurile, atitudinile lui, aprecierea povestitorului și descrierile de natură contribuie la sublinierea tristeții nefirești a micului Niculăeș, trăsătură dominantă a portretului său moral.

Titlul povestirii sintetizează într-o sintagmă întreaga dramă sufletească a copilului. Pentru înțelegerea raportului dintre titlu și operă, se va porni de la explicarea opoziției celor doi termeni de bază folosiți de-a lungul întregii povestiri : *om/copil.* Primul termen nu trimite doar la denumirea generică dată ființelor superioare înzestrate cu rațiune, ci desemnează *omul matur,* împlinit în toate facultățile sale fizice și spirituale. Or, în această accepție, termenul se opune celui de *copil,* înțeles ca o altă ipostază a ființei umane, cea din primii ani ai vieții. Opoziția va fi ușor sesizată dacă elevii vor primi ca sarcină găsirea în text a termenilor folosiți de scriitor în acest scop și îi vor așeza pe două coloane diferite. Astfel, termenului *om* i se vor opune cuvinte din text ca : *băiat mititel, copilaș, copil, flăcău de-o șchioapă, mezin, mărunt tovarăș.* Antiteza dintre cei doi termeni este adîncită prin adăugarea atributului *năcăjit* (vezi forma particulară a rostirii moldovenești) și susținerea lui în textul povestirii cu termeni din aceeași arie semantică : (ochi) *triști ;* (a) *ofta ; durere ; suferință ; năcaz* (adînc și serios). Prin descoperirea lor, elevii vor înțelege mai ușor condiția precară a existenței micului Niculăeș.

Portretul personajului este realizat cu rară măiestrie. Cum cele mai multe elemente ale portretului fizic sînt concentrate într-un anume paragraf, acesta va fi scris la tablă și va constitui baza de discuție în caracterizare : „Era un *copilaș palid și mărunțel* și tîra pe pămîntul ravăn *niște ciubote grele* ale unui frate mai mare. Ridică spre mine *ochii triști, învăluiți ca-ntr-o umbră cenușie,* și-și scoase cu anevoie din cap *pălărioara veche* pleoștită ca o ciupercă. Îmi dădu bună-ziua c-un *glas moale* în care parcă suna *o suferință timpurie*".

Elevii vor observa că principalele mijloace de expresie în creionarea portretului sînt epitetul și comparația, figuri de stil cu mare putere de individualizare. Termenii nu sînt folosiți la întîmplare, conținutul lor semantic definind starea sufletească a copilului : copilaș *palid,* ochi *triști* învăluiți *ca-ntr-o umbră cenușie,* glas *moale,* suferință *timpurie.* Preferința pentru diminutive *(copilaș, mărunțel, pălărioară)* reflectă atitudinea de simpatie a naratorului pentru personajul prezentat. În completarea portretului, elevii vor primi ca temă individuală găsirea altor elemente din cuprinsul povestirii care întregesc imaginea lui Niculăeș (glas *subțirel* și *peltic,* păr *buhos,* flăcău *de-o șchioapă,* năcaz *adînc* și *serios,* vorbea *cu seriozitate și cu durere ca un om mare,* păr *zbîrlit,* om *năcăjit și plin de griji);* se va observa preferința pentru epitetul dublu. Sub îndrumarea profesorului, elevii vor descoperi dispunerea gradată a elementelor de portret. Dacă în prima parte autorul urmărește îndeosebi aspectul fizic al personajului, treptat portretul se întregește cu trăsături morale (vezi reluarea elementelor de portret prin evocarea chipului mamei) și se încheie cu imaginea omului „năcăjit și plin de griji ce se afla", anticipată încă din titlu.

Între Niculăeș și naratorul-martor există un raport de comunicare : băiatul îi vorbește despre mama sa, despre mioara pe care aceasta i-o lăsase și despre mustrările tatălui, amănunte din care se proiectează imaginea vieții copilului orfan. Impresionante prin candoarea și simplitatea expunerii sînt îndeosebi pasajele în care copilul povestește „cu glas de suferință" despre boala și moartea mamei sale : „Într-o zi i-a fost rău, s-a pus în pat, ș-a murit într-o duminică..." ; „Cînd era mămuca bolnavă, eu, care eram cel mezin, stăteam lîngă dînsa, ca să-i dau apă, cînd îi era sete ... Avea arșiță mare". Fapte dramatice ale existenței (boala, moartea etc.) sînt rînduite în concepția micului personaj într-un firesc deconcertant, la fel cum, în același firesc, intră discuția sa cu oaia rănită sau cu pițigoiul din dumbravă. Deși „vorbește cu seriozitate și cu durere ca un om mare", inflexiunile vocii, exclamațiile, interogațiile și pauzele intenționate (marcate în scris prin semne de punctuație corespunzătoare) sînt mărturii ale ingenuității copilăriei.

Chipul lui Niculăeș, cuvintele, gîndurile și atitudinile lui sînt învăluite de povestitor într-un sentiment de s i m p a t i e și de compasiune, care evoluează treptat. La începutul narării evenimentelor, se consemnează obiectiv faptul că „băiatul cel mai mic al lui Dumitru Onișor ieșise cu șase oi la mugurul proaspăt al primăverii" ; copilul nu poartă nume.

Să urmărim cum crește gradat atitudinea de implicare și de sensibilizare a naratorului față de viața personajului principal, mergînd paralel cu individualizarea protagonistului.

O primă analiză ne-o permite referirea asupra formulelor de adresare [3]. În raporturile lui cu Niculăeș, naratorul folosește trei tipuri de formule : *măi flăcăule, bre Niculăeș* și *Niculăeș*.

Prima formulă de adresare are o valoare neutrală, lipsită de familiaritate ; *flăcăule* este un apelativ generic, adresat unei persoane necunoscute, poartă pecetea vorbirii din mediul rural și capătă particularitate moldovenească prin adăugarea interjecției *măi* [4].

Noutatea celei de-a doua formule constă în folosirea pentru întîia dată a numelui protagonistului. Acest fapt dovedește ivirea unui proces de intimitate, neîncheiat însă definitiv (diminutivul *Niculăeș* subliniază, pe de o parte, intenția autorului de a individualiza personajul-copil și, pe de alta, sentimentul de afecțiune care începe să se înfiripeze). Barierele încă existente sînt marcate de prezența interjecției *bre*, folosită în limbajul popular cu o ușoară nuanță de respect, dar și de familiaritate.

Ultima formulă de adresare constă în reluarea în vocativ a numelui personajului, neînsoțit de alte determinative. Observăm o evoluare spre adresarea neprotocolară și familiară, schimbare care reflectă modificarea atitudinii naratorului față de protagonist. Din narator-martor care asistă și consemnează obiectiv faptele, el devine martor implicat (participant), dovadă folosirea deliberată a pluralului *ne* : „... și-n singurătatea care *ne* împresura era ceva blînd și dulce, ca-ntr-un basm al copilăriei".

Aceeași intenționalitate participativă manifestă naratorul și în evocarea chipului mamei copilului. Dacă la început imaginea rechemată din memorie este „Irina lui Avram" sau „mama lui" (a lui Niculăeș), treptat, prin fluxul aducerilor-aminte ce restabilesc legăturile naratorului cu fosta sa tovarășă de joacă, ea devine „Irina noastră" : „Acum Irina *noastră* cea de odinioară murise". Folosirea plurarului în ambele situații prezentate *(ne, noastră)* desăvîrșește procesul de s u b i e c t i v a r e a narațiunii. Raportul dintre obiectiv și subiectiv este bine echilibrat. Debutînd printr-o viziune obiectivă (naratorul-martor observă, consemnează), atitudinea evoluează spre subiectiv, spre afectivitate, din intenția mărturisită a autorului de a se solidariza pe deplin cu eroii săi.

Povestirea începe cu o sumară d e s c r i e r e de natură. Ea se completează de-a lungul operei cu imagini tot mai bogate, pe fundalul cărora este plasată întreaga istorisire. În contrast cu chipul palid al copilului (procedeul antitezei este cunoscut de elevi) și cu necazurile lui adînci și serioase, natura este plină de culoare, lumină și mișcare : cornii *galbeni* ; cocostîrci cu pliscuri *portocalii* ; fluturi *roșii* ; aer *limpede* ; Siretul și cîmpiile *strălucesc* în lumină ; cocostîrcii *umblă* cu pași rari ; pescărușii

[3] Pentru analiza sociolingvistică și stilistică a formulelor de adresare în opera lui M. Sadoveanu, vezi Adriana Stoichițoiu, *Formule de adresare în opera lui M. Sadoveanu*, în *Limbă și literatură*, vol. I, 1974, p. 37.

[4] Valeriu Rusu, *Formule de adresare în limba română (mă, măi)*, în *Limba română*, nr. 1, 1959, p. 58 și urm.

filfiie rar din aripile lor ascuțite ; fluturii *zboară*. Imaginilor vizuale și de mișcare li se adaugă cele auditive : „Pițigoii își rosteau, cu viers subțire, veșnicile lor cuvinte de bucurie : Sîmț o vară ! sîmț o vară !".

Sadoveanu proiectează în mod intenționat portretul lui Niculăeș în decorul luminos al zilei de primăvară, alegerea anotimpului nefiind întîmplătoare. În timp ce natura reîntinerește printr-o explozie a elementelor („mugurul proaspăt al primăverii"), Niculăeș evoluează spre o maturizare prematură. Totuși, finalul povestirii lasă să se întrevadă o perspectivă optimistă. Niculăeș se însenineză și zîmbește : „mioara i se înviorase". Încrederea scriitorului în rațiunea vieții transpare din ultimele rînduri ale povestirii. Mesajul capătă astfel caracter deschis [5].

Ultima cerință a lecției constă în emiterea unor aprecieri asupra trăsăturilor s t i l u l u i sadovenian. În judecățile lor, elevii trebuie să pornească de la ideea că stilul unui scriitor se caracterizează printr-o acumulare de fapte particulare, stilul fiind exprimat *în* și *prin* operă. Așadar, a vorbi despre stilul lui M. Sadoveanu așa cum se reflectă el în schița *Un om năcăjit* înseamnă a reveni asupra unor aspecte interpretate, din care se va reține esența. Astfel, se vor urmări modalitățile folosite (tehnica evocării, a povestirii și a descrierii, cu particularitățile : dialogul, intereferența planurilor vorbirii, portretul), farmecul și particularitatea limbajului (bogăția și varietatea lexicului, caracterul lui oral).

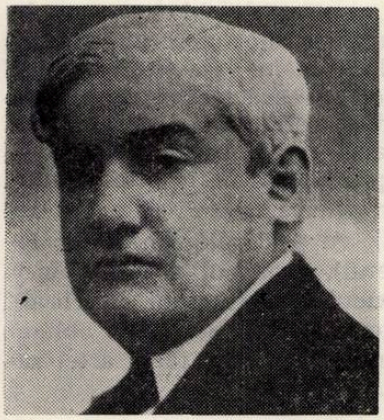
Aceste sarcini vor fi date elevilor în tema pentru acasă, cu obligația ca din concluziile lor să se poată desprinde individualitatea artei sadoveniene : excepționalul dar de povestitor.

---

[5] Pentru explicarea noțiunii de „structură deschisă" vezi B. Cazacu, *Arta de scriitor a lui T. Arghezi*, în vol. *Aspecte ale evoluției limbii și literaturii române. Latina în formația profesorului de limba română*, București, 1977, p. 104 și urm.

La centenarul lui E. Lovinescu

AL. PIRU
Universitatea din București



A vorbi despre E. Lovinescu la centenarul nașterii sale înseamnă în primul rînd a vorbi de cărțile lui de seamă din cele peste o sută cîte a publicat în total.

Ne gîndim mai întîi la cele zece volume de critică apărute între 1909 și 1929 și cu deosebire la volumele VII—IX, în care analizează literatura nouă, proza și poezia de la Liviu Rebreanu la Ion Barbu. Metoda lui Lovinescu, dacă putem să-i spunem așa, dar așa a numit-o el însuși, era pe urmele lui Jules Lemaître și Anatole France, impresionistă, bizuită pe justificările impresiei particulare asupra operei de artă, impresie care implică, zice Lemaître, totdeauna idei generale. Acest mod de a vorbi despre literatură a dominat, cu puține abateri, în epoca dintre cele două războaie mondiale, fiind în parte în uz încă în critica de azi.

A doua operă importantă a lui E. Lovinescu este *Istoria civilizației române moderne*, publicată în trei volume între 1924 și 1925. Civilizația se dezvoltă, după E. Lovinescu, care apelează de data aceasta la sociologul francez G. Tarde, datorită întîi simulării, prin imitație pură, și apoi stimulării, prin punerea în mișcare a factorilor latenți. Pe scurt, forma precedă fondul, idee justă, chiar dacă nu toate explicațiile criticului sînt întemeiate. În fond, Lovinescu insista asupra ideii de sincronizare a creației naționale cu cea europeană, recomandînd nu doar o mimare a acesteia, ci o adaptare prin diferențiere, cu alte cuvinte, spre a fi în spiritul vremii trebuie să vii cu o notă proprie, căci nu poți să te deosebești de ceva fără să fii altceva. Pentru spiritul veacului Lovinescu trimitea la ideea de *sæculum* a lui Tacit, pentru diferențiere găsea o sugestie în Remy de Gourmont. Cu toate obiecțiile care li s-au adus, sincronismul și diferențierea sînt două idei ce s-au impus în cultura românească.

A treia operă capitală a lui E. Lovinescu este *Istoria literaturii române contemporane*, publicată în patru volume între 1926 și 1928, cu adaosul unor principii de estetică într-un volum-apendice din 1929,

intitulat *Mutația valorilor estetice*. Pentru legea mutației valorilor Lovinescu își descoperea un precursor în biologul olandez Hugo de Vries cu a sa *Mutationstheorie* din 1901—1903, citată și de Bergson în *L'Evolution créatrice*. Este ceva adevărat din credința lui Lovinescu că receptarea valorilor e în funcție de sensibilitatea epocii, dar că valorile ar fi în ele însele fluctuante, că nici Caragiale și nici Eminescu nu sînt permanențe în literatura română și ca atare mereu contemporanii noștri, iată ce nu se mai poate accepta. Din fericire, mutația valorilor estetice nu a afectat viziunea literaturii române contemporane din cele patru volume și nici compendiul *Istoria literaturii române contemporane* din 1937. Oricîte obiecții am aduce prezentărilor de scriitori din perioada 1900—1937, înserierii lor pe direcții și tendințe, repartizării bi- sau tripartite pe genuri (sub înrîurirea istoriei literare pe ideea de evoluție împrumutată din Ferdinand Brunetière), trebuie să recunoaștem că pînă la Lovinescu nimeni nu mai formulase judecăți de valoare atît de echilibrate și drepte, că nimeni nu mai făcuse o triere ca el a valorilor, că nimeni nu mai disociase cu atîta consecvență și fermitate fenomenul literar, estetic, de cel cultural în genere, etic sau etnic. Diferența dintre ce spunem noi astăzi despre Sadoveanu, Arghezi, Blaga, G. Călinescu, Al. Philippide și ce spunea Lovinescu se datorește anului în care el s-a oprit cu *Istoria* sa, dezvoltării spectaculoase ulterioare a scriitorilor formați, uneori și perspectivelor noi deschise de *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* din 1941 a lui G. Călinescu.

Cele patru volume de *Memorii* din 1930—1941 reprezintă altă operă capitală a lui E. Lovinescu, operă demnă de un Saint-Simon al literelor românești, cu remarcabile portrete și delectabile anecdote și care va rămîne poate cea mai citită din tot ce a scris Lovinescu.

Studiile publicate în ultimii ani ai criticului despre *Titu Maiorescu, Titu Maiorescu și contemporanii lui, Titu Maiorescu și posteritatea lui critică* lasă regretul că E. Lovinescu nu a întreprins nu o istorie a literaturii române de la origini, dar măcar monografii substanțiale despre Alecsandri, Eminescu, Creangă, Caragiale și Slavici. Pe Caragiale l-a înțeles mai puțin, pe Slavici și mai puțin. A scris însă o splendidă biografie a lui Eminescu în volumul *Titu Maiorescu și contemporanii lui*, volumul întîi din 1943.

Personal sînt unul care am gustat și romanele lui E. Lovinescu, mai ales pe cele cinci din ciclul *Bizu*, apărute între 1932 și 1938, romane ce ar trebui mai mult frecventate de criticii instalați pe literatura altora. Autorul se transmută aici în lumea ficțiunii. Și-a făcut însă și o excelentă autobiografie în 1942 sub masca lui Anonymus Notarius. O raportăm pe scurt.

S-a născut la 31 octombrie 1881, în zodia Scorpiei, ai cărei nativi sînt „violenți, autoritari, răzbunători și ambițioși", destinați, cum cu haz remarcă autorul însuși, criticii. Era al patrulea copil al profesorului de istorie Vasile Lovinescu (în realitate Theodorescu) și al Profirei Manoliu din Bărăști. Copilăria și-a petrecut-o în orașul natal Fălticeni, unde a urmat cursul primar și pe cel gimnazial, fiind în toți anii pre-

miant întîi. De mic era retras, timid, morocănos. La 15 ani intră în cursul superior al Liceului Internat din Iaşi, pe care-l va absolvi, mereu premiant, în vara anului 1899. Arăta pe la 18 ani înalt, uşor adus de spate, palid, melancolic, nepăsător la înfăţişarea exterioară. S-a înscris la Facultatea de Litere din Iaşi, dar după două săptămîni, act decisiv în viitoarea carieră literară, s-a mutat la Bucureşti. A făcut filologia clasică (licenţiat în 1903), dar a audiat tot timpul pe N. Iorga şi pe Titu Maiorescu, fără să vină în contact direct cu ei. N-a avut nici un prieten şi n-a luat parte la viaţa universitară, rămînînd tot sumbru, ursuz şi chiar mizantrop. A ieşit întîiul pe ţară la examenul de capacitate din 1904. Numit profesor la liceul din Ploieşti în toamna lui 1903, a făcut în vara anului 1904 o călătorie la München, după ce, ca student, vizitase în 1902 Grecia. La München a audiat cursul latinistului Furtwaengler, interesat de destinul literar al lui Horaţiu. Descoperindu-şi în toamna anului 1904 un infiltrat pulmonar Koch, a obţinut concediu de la liceu şi şi-a petrecut iarna la Florenţa. Era încă bolnav în toamna lui 1906, cînd pleacă pentru continuarea studiilor la Paris. Instalat într-o pensiune cu mai mulţi români şi două mediciniste rusoaice, era poreclit de de acestea „gospodin Oblomov", din cauză că ieşea rar din cameră, preferînd petrecerilor odihna patului şi visarea dintr-un divan. După trei ani îşi trece doctoratul de stat cu teza *J. J. Weiss et son œuvre littéraire*, publicată cu o prefaţă de Émile Faguet, şi o teză complementară cu titlul *Les voyageurs français au Grèce au XIX-ème siècle*, publicată cu o prefaţă de Gustave Fougèrs, ambele în 1909. Peste un an, în 1910, îşi lua docenţa la Universitatea din Bucureşti şi toamna i se încredinţa un curs liber de literatură română, consacrat de el vieţii şi operei lui C. Negruzzi. De fapt funcţiona ca profesor secundar de limbi clasice la Liceul „Matei Basarab" şi abia în toamna lui 1911 fu solicitat a suplini catedra vacantă de istorie a literaturii române de la Facultatea de Litere din Iaşi. Neadmiţîndu-i-se favoarea unui concurs pentru ocuparea postului în 1912, cum spera, şi înfrînt fără concurs de G. Ibrăileanu, care beneficia de chemare conform articolului 81 din legea învăţămîntului superior, Lovinescu n-a mai candidat niciodată la o catedră universitară. De acum încolo viaţa lui se consumă, fără evenimente de ordin exterior, egal. În fiecare zi, pînă în 1915, dimineaţa ca şi după-amiaza, putea fi văzut la Biblioteca Academiei, studiind. În fiecare vară pleca în vacanţă la Fălticeni, preferînd singurătatea. Alunga viaţa din jurul lui, lucrînd toată ziua, dar numai ziua, niciodată noaptea. Seara, înainte de a se culca, făcea o plimbare, evitînd cunoscuţii şi locurile aglomerate. Scria mult, conform unei discipline severe, nu uşor. N-a dobîndit lesniciune nici mai tîrziu, dar n-a scris niciodată fără încredere în vocaţia sa literară. Împăcat cu calificarea „diletant de talent" dată de cineva, a avut mereu un aer de indolenţă obosită, fiind în realitate susceptibil şi mîndru, sceptic, retractil. Cînd şi-a făcut un cămin, n-a mai ieşit din el, detestînd boema şi cafeneaua. Deoarece avea obiceiul să plătească nu numai consumaţia lui, dar şi pe a altora, era crezut bogat. Ideea lui Lovinescu de a întreţine, începînd din 1919, un cenaclu literar, presupune desigur ambiţii de patron şi îndrumător. Atmosfera de la Sbu-

rătorul a rămas în mintea tuturor celor care au cunoscut-o drept cea mai civilizată formă posibilă de asociație literară. Încă înainte de a depăși vîrsta de 40 de ani, Lovinescu ajunsese la acea superioară eleganță în relațiile sociale care transformă insociabilitatea în comunicativitate, răceala în cordialitate și iritația în condescendență. Om de caracter impecabil, de o desăvîrșită civilitate, incapabil de ură, Lovinescu a răspuns tuturor atacurilor îndreptate împotriva lui cu singura armă a condeiului. Astfel a înfruntat pe N. Iorga, care i-a barat locul la Academie, distanța rigidă a lui Ovid Densusianu, care i-a preferat la Universitate pe Caracostea, capriciile lui Ion Barbu și ale lui Camil Petrescu. Cei mai devotați i-au rămas pînă la sfîrșit generalul Gheorghe Brăescu și Hortensia Papadat Bengescu, pentru care a nutrit o mare afecțiune. Îmbolnăvit fără speranță de ciroză, Lovinescu a trecut pragul eternității la 62 de ani neîmpliniți, în ziua de 15 iulie 1943, acum 38 de ani.

Profesorul Gheorghe Pop la 60 de ani

VICTOR IANCU
Institutul de învățămînt superior din Baia Mare

Dintre toate speciile de publicistică, cea mai dificilă mi se pare aceea a articolelor omagiale. În primul rînd, pentru că mai niciodată nu găsim tonalitatea potrivită în exprimarea gîndului. Apoi, pentru că în rînduri puține este destul de greu, dacă nu imposibil, să rezumi fie și un fragment nu prea lung din viața unui om.

Și, totuși, aceste articole le scriem. Simțim aceasta ca o datorie. În cele mai multe cazuri, și ca o eliberare. O eliberare de simțăminte copleșitoare. Pentru că, firește, personalitatea căreia îi dedicăm rîndurile de față ne este apropiată ca idei, concepții, parametri de gîndire și de simțire.

În cazul profesorului universitar doctor Gheorghe Pop, rectorul Institutului de învățămînt superior din Baia Mare și președintele filialei băimărene a Societății de științe filologice, e și una, și alta. Semnatarul acestor rînduri este legat de personalitatea sărbătoritului atît ca om, cît și ca lingvist. Lucrăm alături de peste 20 de ani într-o deplină comuniune de idealuri, fără ca vreunul dintre noi să-și sacrifice personalitatea în favoarea celuilalt. Pentru că acesta este profesorul Gheorghe Pop : un om de omenie, un coleg care-și respectă colaboratorii ca pe sine însuși. Poate tocmai de aceea noi, apropiații lui, îl iubim și-l stimăm într-atît.

Dar nu numai de aceea. Gheorghe Pop aduce cu sine la sărbătorirea celor 60 de ani de viață și un bogat *rendiconto* științific și didactic. Lingviștilor Gheorghe Pop le este cunoscut înainte de toate prin valoroasa sa carte *Elemente neologice în graiul maramureșean,* apărută la Editura „Dacia" în 1971, dar și prin articolele de înaltă ținută publicate în *Limba română, Limbă și literatură* și *Cercetări de lingvistică,* articole consacrate mai toate raporturilor complexe dintre limba literară și graiuri. Activitatea sa de cercetător al limbii nu se oprește însă aici. Se pot semnala lucrările sale din *Buletinul științific* al Institutului de învățămînt superior din Baia Mare (al cărui redactor-șef, pentru seria A, este de la apariția periodicului și pînă astăzi), din *Studii și*

articole (3 volume apărute pînă în prezent, redactate sub conducerea sa în calitate de președinte al Filialei Baia Mare a Societății de științe filologice), din suplimentul cultural *Maramureș*, precum și din numeroase alte publicații. Dar **Gheorghe Pop nu este exclusiv lingvist**, deși lingvistica este principala lui arie de investigație. El este și folclorist. O dovedesc articolele sale de folcloristică și mai ales culegerile realizate de-a lungul anilor, în parte valorificate prin publicarea în volumele colective *Folclor poetic nou* (București, 1967) și *Antologie de folclor din județul Maramureș, I, Poezia* (Baia Mare, 1980).

Activitatea științifică și publicistică a profesorului Gheorghe Pop s-a legat strîns, de la începuturi, de prodigioasa sa muncă didactică. Și în acest domeniu imaginea retrospectivă pe care ne-o oferă viața lui Gheorghe Pop este exemplară.

Absolvent al Facultății de litere și filozofie din Cluj (1948), specialitatea limba și literatura română, secundar limba și literatura franceză, el a funcționat aproximativ patru ani ca profesor la Liceul pedagogic din Carei, după care, timp de opt ani, ca inspector metodist la Secția de învățămînt a regiunii Maramureș. În această din urmă calitate a depus o muncă de apostolat, date fiind adîncile prefaceri pe care le suferea învățămîntul din Maramureș în acea epocă. În anii 1960 și 1961 a îndeplinit funcția de director al Institutului pedagogic de doi ani (învățători) din Baia Mare, iar din 1961 servește cu un devotament fără egal Institutul pedagogic de trei ani (din 1974, Institutul de învățămînt superior) din Baia Mare, ca șef de catedră (1961—1964), decan al Facultății de filologie (din 1974, al Facultății de învățămînt pedagogic), prorector (1979—1981) și rector (din mai 1981). A urmat doctoratul la Universitatea din Cluj, sub conducerea profesorilor D. Macrea și R. Todoran, susținîndu-și teza în 1969. Maramureșenii îl cunosc și ca un neobosit animator cultural, atît prin instituțiile pe care le îndrumează, cît și prin articolele de ziar pe care le publică, prin conferințele susținute de-a lungul anilor, prin alte manifestări social-culturale la care participă cu devotament.

La împlinirea vîrstei de 60 de ani, noi, colegii, l-am sărbătorit așa cum se cuvine, inclusiv prin dedicarea unui volum de comunicări filologice. Adaug la urările de atunci și de acolo dorința mea fierbinte de a lucra alături de colegul Gheorghe Pop multe decenii de aici înainte, spre bucuria noastră comună.

DOINA DAVID

Limbă și cultură. Româna literară între 1890 și 1920. Cu privire specială la Transilvania și Banat

Timișoara, Editura Facla, 1980, 267 p.

Sub un titlu foarte larg, amintindu-ne de volumul masiv de studii cu același nume al lui Th. Capidan tipărit acum aproape patru decenii, Doina David publică o cercetare circumscrisă în subtitlul de pe coperta interioară. Studiul urmărește să pună în lumină eforturile ardelenilor, mai ales, spre modernizarea și cultivarea limbii române literare în deceniile premergătoare Unirii celei mari din 1918, continuînd pe căi noi și mai eficace curentul înnoitor inaugurat acum două secole de Școala ardeleană.

Prima parte a cărții se ocupă de „atitudinea teoretică a epocii", în care autoarea reface drumul luptelor pentru limbă, cu referiri frecvente la conflictul dintre latiniști și realiști, adică dintre reformatorii puriști și tradiționaliștii atașați realității limbajului istoric-popular. Cultivarea limbii e văzută ca un „reflex al conștiinței politice", ceea ce pare să mențină viu principiul militant al Școlii ardelene, care făcuse din limbă și istorie o armă de luptă politică ; apoi, în al doilea capitol, sînt sintetizate condițiile determinante ale „înfrîngerii" curentului latinist (p. 28—48), autoarea punînd între ghilimele termenul *înfrîngere*, dar lăsîndu-l fără ele în cursul capitolului (p. 29) ; în paginile următoare găsim însă dovada biruinței ideilor juste, moderne, în domeniul cultivării limbii literare.

Autoarea a adunat o vastă documentare, stabilind continuități eficace, cu evocarea rolului curentului istoric-popular și al Junimii în elucidarea problemelor și căilor dezvoltării limbii române : „etimologism în marginile limbii după 1880 ; normă și uz ; principiul originalității naționale în activitatea normativă ; eficiența comunicării". Mulțime de autori minori de studii, cărți didactice, istorici ai culturii sînt evocați în analizele cercetătoarei : P. Cîmpeanu (*Gramatica românească*, 1880), P. Dragalina (*Istoria Banatului*), O. Ghibu (*Limba nouălor cărți bisericești*, 1905), I. Lăzăriciu (*Istoria literaturii*, 1892), I. Manliu, I. Negruțiu, V. Onițiu, I. Petranu, Gr. Silași, M. Străjanu, Al. Tălășescu (*Cum s-a stricat limba românească*, 1912), E. Trăilă, ceea ce documentar e explicabil și uneori necesar, pentru că acești autori minori, cum spunea acad. Al. Graur, reflectă mai fidel nivelul ideilor și al limbii din epocă. Dar lipsa aproape totală a scriitorilor mari din dezbaterea problemelor cultivării limbii, atunci cînd ei au jucat un rol capital în epocă prin idei, critici realiste, prin atașament față de fondul istoric-popular al limbii care a stat la baza

tuturor reformelor, la baza normării și modernizării limbii literare, această lispă din carte a contribuției în epoca studiată a lui Coșbuc, citat în trecere, Goga, Șt. O. Iosif, ca să citez pe cei mai de seamă, mi se pare inexplicabilă, mai ales că titlul cărții impunea folosirea surselor literare : *Limbă și cultură*. Singur Slavici se bucură de un tratament mai atent, dîndu-se cîteva citate din *Amintiri* (ed. 1967).

Dar nici în prima parte, mai teoretică, a volumului, nici în a doua *(Limba literară)*, importanța operei scriitorilor pentru ilustrarea tendințelor și a nivelului discuțiilor asupra limbii literare nu apare nicăieri. În prima parte, care se încheie cu „unitatea direcției filologice românești. Titu Maiorescu și Transilvania" (p. 122—134), ne-am fi așteptat la o recunoaștere îndreptățită a contribuției marilor scriitori la dezvoltarea și modernizarea limbii noastre literare. Maiorescu, care n-a fost deloc drept nici cu Șincai, nici cu Cipariu, nici cu Laurian și Massim — i-a spus-o curajos tînărul Eminescu !—, a dovedit intuiții geniale cînd a susținut constant pe Slavici, Coșbuc, Goga (determinînd Academia să dea marele ei premiu lui Goga încă în 1906), ceea ce de asemenea putea fi spus în acest volum, firește raportînd totul la contribuția efectivă a acestor mari scriitori ardeleni la dezvoltarea limbii literare.

Partea a doua a cărții este consacrată limbii literare, adică ilustrării aspectelor specifice ale limbajului cult (sau cultivat), cu un capitol introductiv despre „însemnătatea factorului tradiție" (p. 136—154), în care putem urmări destinul sintezei lingvistice dintre fondul istoric-popular și urmările latinismului, perpetuată mai ales prin filtrul doctrinei lui Cipariu (prețuită, se cuvine s-o repetăm, de Eminescu împotriva lui Maiorescu și Junimii). Autoarea ne oferă un material bogat și instructiv mai ales teoretic, pentru că în toată cartea predomină acest aspect ; ne așteptam ca ilustrarea tezelor să fie însoțită de fapte concrete de limbă, de texte grăitoare, imagini vii ale limbii din epocă. Chiar în capitolul următor, neașteptat, pentru că e vorba de „limba literară", deci în paginile conținînd „aspecte ale limbii vorbite" (p. 155—166), ni se oferă numai lexic, liste de cuvinte regionale, latinisme, fonetisme (ciudate adaptări de neologisme), dar nici un *text continuu*, concludent pentru a compara diferențele dintre oralitate și limba scrisă. Ultimul alineat al acestui capitol impunea mai ales exemplificări pentru a nu rămîne oarecum abstract și discutabil în mai multe puncte. „Dacă, de obicei — scrie autoarea —, în procesul obișnuit al comunicării, pronunțarea literară se asociază cu elemente lexicale și construcții sintactice corespunzătoare, între varianta *formală* și cea *de fond* a limbii stabilindu-se astfel o deplină sincronizare, pot apărea situații în care acestea nu se suprapun. Componența stilistică a pronunțării românești avea, desigur, și în deceniile din jurul anului 1900, cum are și azi, o relativă independență față de structura stilistică a limbii" (p. 166). Este vorba de numeroasele variante existente în limba scrisă la începutul acestui secol, mult reduse însă prin convergența eforturilor unor autori de prestigiu, filologi și literați (Densusianu, Pușcariu, Ibrăileanu, Sadoveanu, Goga, Iorga ș.a.) tocmai în primele două decenii de care se ocupă studiul Doinei David.

Latinismul s-a manifestat însă mai cu putere, ne spune autoarea cărții, în două direcții ale modernizării limbii : în *terminologia administrativ-juridică* și în tendința *prefixării* unor termeni noi, de circulație restrînsă însă la Transilvania și Banat. Din lista lor

(p. 168—174) n-a rămas nimic în limba literară de uz curent azi, dar termenul *petent*, frecvent în epoca studiată aici, necitat de autoare, se pare că revine în terminologia oficial-administrativă (i s-a răspuns *petentului*).

Ultimele două capitole conțin un bogat material de actualitate, analizînd mai întîi ceea ce autoarea numește efectele „purismului neologic" (p. 199), apoi, în ultimul capitol, „contribuții ale Transilvaniei și Banatului la formarea vocabularului neologic al românei culte". Pentru autoare, „purism neologic" este ansamblul de „cuvinte, sensuri și sintagme împrumutate din limba populară, traduse sau calchiate, pe care le preferă mulți dintre intelectualii români de aici, în mod conștient sau în virtutea unor deprinderi subconștiente, în locul mijloacelor de exprimare mai moderne, de care, așa cum demonstrează lucrările lexicografice ale vremii, dispune acum româna literară" (p. 201). Sintagma aceasta, „purisme neologice", poate surprinde astfel cînd e aplicată la termeni și sintagme ca: *arătare* pentru *reclamație*, *ceartă* pentru *litigiu*, *a curma* pentru *a sista*, *a păzi o lege* pentru *a o respecta*, *alipire* pentru *anexare*, *arăta* pentru *reflecta*, dar și *bărbat de încredere* (fără sinonim neologic). După bogatul material ilustrativ și explicarea adecvată a acestor *tendințe puriste*, mai proprie este referirea autoarei la autoritatea și practica lui Cipariu, care căuta „cuvinte moștenite", termeni vechi, latini, pentru neologisme care invadau scrisul autorilor români și din alte provincii. Tendința era mai veche; am arătat cum pe la 1836 s-au și întocmit glosare de cuvinte latine vechi, populare, recomandate, în spiritul latinității noastre, pentru a înlocui termenii străini, dar și neologismele stridente (cf. *Omagiu lui Iorgu Iordan*, 1959).

*

La două secole de la apariția Școlii ardelene, a curentului latinist, și la un secol de la acerba critică maioresciană contra latinismului, contra lui Șincai, Cipariu, Laurian etc., studiul Doinei David reconsideră faptele dintr-o perspectivă mai obiectivă, mai senină și mai dreaptă, avînd la bază o bogată documentare și ghidul multor studii răzlețe și al sintezelor recente de autoritate, citate în bibliografie și folosite la locul potrivit. Ultimele pagini ale cărții sînt parcă un omagiu adus spiritului novator, științific, fertil în multe direcții, inaugurat de corifeii renașterii ardelene, perpetuată în ceea ce a avut mai bun, mai propulsiv pentru înnoirea și modernizarea culturii și a limbii române în ansamblu, în sensul laudativ al celor scrise de Iorga, Densusianu, Pușcariu și Ibrăileanu despre rolul mișcării latiniste, prelungite, cu destule efecte pozitive, pînă în epoca studiată în acest volum. Regretăm doar că autoarea nu și-a asociat pe scriitorii cei mai de seamă din epocă pentru a face mai instructivă, mai completă și mai exactă demonstrația sa. Am mai adăuga la bibliografia sa bogată, pentru că referințele la tradiția premergătoare acestei epoci sînt numeroase, două lucrări instructive: Mario Ruffini, *La Scuola latinista romena* (Roma, 1941), și Werner Bahner, *Das Sprach- und Geschichtsbewüsstsein in der rumänischen Literatur von 1780—1880* (Berlin, 1970, în care rolul lui Maiorescu este privit mai critic decît o face autoarea, mai aproape de rezervele lui Eminescu despre opiniile total defavorabile ale criticului asupra lui Șincai, Maior, Cipariu).

În fine, două observații asupra formei: unele formulări și alineate întregi puteau fi ferite de balastul teoretic, abstract uneori, printr-o recitire

atentă a textului (p. 27, 48, 63, 75 etc.), iar repetarea insistentă a construcțiilor cu *gerunziul la început de frază* putea fi evitată cu un efort minim de stilizare (*afirmînd...*, *aderînd...*, *enunțînd...*, p. 114—115).

Sub titlul atrăgător de „limbă și cultură", aplicat însă restrictiv la o epocă destul de nouă a trecutului nostru, în care un rol important au avut și scriitorii reprezentativi (să nu uităm vorba lui Victor Hugo: „Limba înaintează datorită marșului maiestuos al marilor scriitori"), volumul recent publicat de Doina David se înscrie printre contribuțiile notabile la cunoașterea mai temeinică a istoriei limbii române literare. El întregește bogata serie de cărți pe care colegii de la Timișoara și harnica editură de acolo le-au tipărit în ultimii ani pentru a aprofunda prin cercetări temeinice cunoașterea în detalii a eforturilor de modernizare a *limbii și literaturii*, eforturi depuse cu bune rezultate în toate provinciile țării de azi, și cu deosebire în Transilvania și Banat, cum se vede și din paginile acestei cărți.

GH. BULGĂR

CONSTANTIN CRUCERU

Dialogul în proza artistică actuală. Elemente și procedee ale stilului oral București, Universitatea din București, Facultatea de limbă și literatură română, 1981, 153 p.

Într-un studiu fundamental, intitulat *Etape din dezvoltarea artistică a limbii române*, publicat acum două decenii în *Limbă și literatură*, V, 1961, p. 7—25 (vezi și idem, *Studii de stilistică*, E.D.P., 1968, p. 120—143), Tudor Vianu observa că „Dialogul introdus în narațiune este un procedeu literar folosit de timpuriu de scriitorii români ai secolului al XIX-lea". Către sfîrșitul aceluiași studiu se formulează următoarea precizare: „În faza evoluției ei estetice, limba română a devenit un instrument din ce în ce mai perfect al reproducerii graiului viu în dialog". Ca procedeu constitutiv al artei literare, ca element esențial al oricărei construcții nu numai dramatice, ci și epice, dialogul poate fi, așadar, privit și cercetat ca o categorie *dinamică*, în neîntreruptă „devenire" și perfecționare. Este ceea ce întreprinde, cu obișnuita-i putere de pătrundere în „intimitatea" textului, Tudor Vianu însuși, cînd alătură și compară două fragmente dialogate, primul din nuvela *Zoe* a lui C. Negruzzi (1829), iar al doilea din nuvela *Păcat* a lui I. L. Caragiale (1892), demonstrînd, în chipul cel mai persuasiv, însemnatele cîștiguri estetice pe linia redării artistice a limbii vorbite, realizate de acesta din urmă.

Sugestia lui Vianu a fost sesizată și receptată exact de Constantin Cruceru, care și-a propus să analizeze, minuțios și aprofundat, cele mai recente modalități artistice folosite de proza noastră actuală în procesul de încorporare a dialogului în limba operelor literare. De altfel, abordînd o atare temă, autorul își dezvoltă, configurîndu-și-le, preocupări mai vechi, concretizate într-un șir de lucrări valoroase, de la *Construcția dialogului și oralitatea stilului la Marin Preda* (*Limbă și literatură*, II, 1972) pînă la *Transpunerea elementelor de comunicare orală în proza actuală* (*Limbă și literatură*, IV, 1980). Subliniez, cu deosebită satisfacție, acest aspect legat de activitatea științifică, privită în ansamblu, a lui Constantin Cruceru, văzînd în *continuitatea* preocupărilor sale, în convergența lor, chezășia unor rezultate spornice și, mai cu seamă, durabile. Într-adevăr, cartea în discuție nu lasă

nici o clipă impresia că este rodul, abia pîrguit, al unui efort trudnic, „de ultimă oră", ci ni se înfățișează ca o elaborare îndelung gîndită, realizată „în trepte", urcate și depășite succesiv.

Pentru a ilustra formulările sale teoretice, Cruceru a trebuit să aleagă, oprindu-se, în cele din urmă, la trei „vîrfuri" ale prozei noastre actuale: Marin Preda, Eugen Barbu, Fănuș Neagu. Chiar dacă între Marin Preda și confrații săi există o anumită diferență valorică (agravată, parcă, de dispariția lui prematură), cred că, pentru tema propusă, amintiții prozatori sînt, fără doar și poate, cei mai reprezentativi. Singura obiecție care s-ar putea, eventual, aduce față de această triplă opțiune ar fi aceea că toți trei aparțin aceluiași spațiu geografic „dunărean" sau, în sens ceva mai cuprinzător, muntean, reprezentînd, deopotrivă, „Cîmpia română". Poate că prezența unuia dintre cei mai de seamă prozatori actuali ai Transilvaniei ar fi avut darul să introducă, în „peisaj", încă un profil distinct, înviorînd și nuanțînd expunerea. Mă gîndesc, între alții, la Ion Lăncrănjan, maestru, și el, al oralității, al monologului interior, al stilului indirect liber. Pe deasupra, *Cordovanii*, de pildă, fiind un „Ichroman", ar fi oferit posibilități de lărgire a perspectivei, de adaptare a mijloacelor de investigare la această modalitate compozițională sui-generis, mult mai deschisă, mai receptivă pentru „transplantul" limbii vorbite în „corpul" operei literare. Căci întregul roman este o „replică", un monolog continuu.

Ar fi fost, poate, de asemenea, util ca, la răstimpuri, mijloacele de transferare a limbii vorbite în spațiul superior al artei — mijloace caracteristice lui Marin Preda, Eugen Barbu, Fănuș Neagu — să cîștige în relief și individualizare prin raportare la procedeele similare folosite de unul sau altul dintre fruntașii prozei noastre interbelice: Rebreanu, Sadoveanu, Agîrbiceanu...

Dar acestea, de pînă acum, nu sînt, propriu-zis, „observații", ci, mai curînd, „puncte de vedere".

*

Cartea lui Constantin Cruceru este elaborată cu o vădită inteligență științifică și artistică. În prima ei parte, introductivă (p. 1—27), autorul întocmește, cu atenție și migală, temelia edificiului. Cu un remarcabil spirit de sinteză, el reușește, într-un spațiu relativ limitat, să trateze un mare număr de probleme teoretice fundamentale, strecurînd, nu o dată, notații pertinente și originale. Vrednic de a fi reținut mi se pare „amănuntul" că, în ciuda bogăției și varietății materialului, cititorul nu are niciodată senzația, atît de dezagreabilă, a „sufocării", căci ideile se înlănțuie într-o rînduială logică desăvîrșită, coerent și cursiv, cu o neobișnuită economie de mijloace: nimic nu lipsește, dar (ceea ce, cîteodată, e mai greu) nimic nu ... prisosește.

Țelul principal al lui Cruceru, în prima parte a lucrării sale, este acela, pe deplin întemeiat, de a delimita, cît mai net, cele două ipostaze posibile ale dialogului: *a)* în limba vorbită și *b)* în limba scrisă. Această delimitare nu presupune o opoziție ireductibilă, dar este absolut necesară pentru cuprinderea mecanismului de „transfigurare" artistică a limbii vorbite. Este implicată, tot timpul, distincția fermă între „reproducere" și „transpunere", distincție cu atît mai prețioasă, cu cît, multă vreme, s-a înțeles, de către unii, prin „realism lingvistic", copia fidelă a conversației uzuale, atitudine care poate duce lesne la subțierea, ba chiar la anularea factorului *artă*, la degradarea și la trivializarea expresiei literare. În numele ... realismului!

Constituie, pentru cititor, un prilej de reflecție fertilă observațiile privind precumpănirea „denotațiilor" în dialogul vorbit, spre deosebire de cel literar, unde predomină „conotațiile". Cred, totuși, că, în conversația de fiecare zi a oamenilor instruiți, aluziile, „trimiterile" livrești, calamburile, omonimele și paronimele folosite în mod deliberat îmbogățesc sensibil stratul „conotativ" al intercomunicării.

Întîlnim, în aceste pagini, numeroase referiri judicioase la statutul de „inferioritate" a limbii scrise față de cea vorbită, precum și la procedeele „compensatorii" de care dispune cea dintîi : *notarea fonetică, punctuația* și *evocarea descriptivă* „a gestului, mimicii, diferitelor nuanțe ale intonației, tăcerii semnificative etc.". Cu privire la „gest" se afirmă, undeva, că utilizarea lui frecventă ar fi „favorizată" și, într-o oarecare măsură, „determinată de apropierea — ca poziție în spațiu — a protagoniștilor". Pare-mi-se, însă, că gestul e, dacă pot spune așa, „înșurubat" în deprinderile omului : dovadă — profuzia, și inutilă, și ridicolă, de gesturi pe care o fac unii la ... telefon. În sfîrșit, cînd se comentează, precis și subtil, semnificațiile multiple ale gestului — printre ele, și aceea de a *substitui*, chiar, „cuvîntul" rostit — aș fi citat, măcar într-o notă, versurile lui Arghezi :

„Atît e numai mîna, de apucat și dus ?
Nu. Ea-ntărește graiul și spune ce-ai fi spus,
Mai limpede, și vorbe de nu ți-au mai rămas
Ori n-ai, grăiește mîna cuvîntul fără glas.
Că *gestul, în tăcere, acoperă și are*
Aceleași înțelesuri la sute de popoare".

Prețioasă este distincția, răspicată sau numai implicată, între „stratul narativ" și cel „dialogat" al operei, acesta din urmă dovedindu-se mult mai „permeabil" față de infiltrațiile posibile ale limbii vorbite.

Partea a doua a lucrării ni se înfățișează ca o ilustrare pregnantă a premiselor teoretice expuse anterior. Voi face o constatare care mi se pare semnificativă. În timp ce subsolul primelor 31 de pagini însumează, dacă am socotit bine, 80 de note (!), în următoarele 120 de pagini Cruceru n-a mai avut nevoie decît de 8 „trimiteri". Concluzia ? După ce și-a durat temeliile rezistente ale construcției, bazîndu-se, în mod necesar, pe cele mai autorizate „izvoare", autorul își croiește drum singur, folosind, acum, propriile sale forțe.

Voi formula global impresiile mele cu privire la capitolele 3—5 ale cărții *(Dialog și monolog interior, dialog și stil indirect la Marin Preda și Eugen Barbu ; Dialog și narațiune propriu-zisă, dialogul în grup la Marin Preda și Fănuș Neagu ; Dialogul-povestire, dialogul în dialog la Marin Preda, Eugen Barbu și Fănuș Neagu).* Autorul întreprinde acum, pe baza unor principii riguros prestabilite, analiza unor texte, de dimensiuni varii, din opera celor trei prozatori, urmărind „pe viu" procesul și modalitățile de constituire a dialogului *artistic* în nenumăratele-i „variante" posibile, pornind de la realitățile limbii vorbite. Cu pricepere și gust, textele sînt în așa fel selectate, încît să servească în mod ideal intențiile și demonstrațiile autorului. Analizele, fără excepție, sînt efectuate exemplar, cu competență, exactitate și finețe, învederînd nu numai pregătirea superioară a unui lingvist și stilistician experimentat, ci și o sensibilitate mereu „trează", în care textul literar trimite ecouri adînci și stăruitoare.

Deși metoda de abordare a textelor rămîne, în linii mari, aceeași, ea se

dovedește extrem de „mobilă", găsind resurse de adecvare la contururile" fiecărui fragment nou, care, în felul acesta, își delimitează clar fizionomia artistică. În sfîrșit, lucru și mai important și aproape surprinzător, în ciuda trăsăturii dominante care îi leagă atît de strîns — *oralitatea* —, „cei trei" ni se recomandă, pînă la urmă, cu profiluri stilistice proprii, tăiate cu o mînă nesovăitoare.

Numeroasele scheme adiacente analizelor întreprinse nu sînt „lipite", nici nu lasă impresia unor concesii făcute, de voie, de nevoie, „metodelor moderne" (cum se întîmplă în atîtea rînduri !), ci izvorăsc, totdeauna, dintr-o necesitate interioară, sînt „cerute" dinăuntru, dovedindu-și, de fiecare dată, utilitatea.

Beneficiind de o ținută științifică impecabilă, de o redactare aleasă și, fără ostentație, elegantă, lucrarea lui Constantin Cruceru se vestește ca o izbîndă durabilă a lingvisticii și a filologiei românești. Ea poartă, deopotrivă, în sine, ceva de mare preț : o făgăduință. Pe care o dorim împlinită. Și reîmplinită.

G. I. TOHĂNEANU

Sinteze de limba română

Ediția a II-a, revăzută și mult îmbunătățită ; coordonator și autor principal : Theodor Hristea. Autori : Mioara Avram, Grigore Brâncuș, Gheorghe Bulgăr, Georgeta Ciompec, Ion Diaconescu, Theodor Hristea, Rodica Bogza-Irimie și Flora Șuteu. București, Editura didactică și pedagogică, 1981, 278 p.

Recentele *Sinteze de limba română* se înscriu pe linia eforturilor tot mai susținute de a mijloci pătrunderea rezultatelor cercetării lingvistice în procesul de învățare/predare a limbii române ; editarea acestui volum de către un grup de specialiști care au și o îndelungată practică atît în învățămîntul universitar, cît și în activitatea de perfecționare a cadrelor didactice (din învățămîntul liceal și gimnazial) reprezintă o premisă importantă, menită să înlesnească această dificilă sarcină.

Lucrarea are un cuprins bogat ; ea este alcătuită din 15 capitole, însoțite fiecare de o bibliografie selectivă ; pentru o delimitare mai clară a contribuțiilor individuale, bibliografia este menționată și la sfîrșitul unor subcapitole atunci cînd acestea aparțin unor autori diferiți (vezi, de exemplu, *Sinonimia lexicală*, *Introducere în studiul ortografiei*, *Principiile ortografiei românești actuale*) ; volumul mai include un scurt *Cuvînt înainte* al coordonatorului și o listă de abrevieri.

Primele patru capitole (aproximativ 710 p.) sînt consacrate *lexicului* limbii române. O amplă *Introducere în studiul vocabularului* concentrează informații necesare în legătură cu conceptele fundamentale din domeniul lexicologiei (*lexic*, *lexicologie*, *cuvînt* etc.), oferind, pe de o parte, o caracterizare generală a structurii de ansamblu a lexicului românesc (vocabularul fundamental și masa vocabularului) și a structurii sale etimologice și, pe de altă parte, o discuție cu aplicare la studiul limbii române a unor probleme de semantică lexicală (evoluția semantică a cuvintelor, antonimia, paronimia, sinonimia). Se trece apoi la înfățișarea *Procedeelor externe de îmbogățire a vocabularului* ; după considerații preliminare, se fixează locul împrumuturilor de origine slavă, maghiară, turcească, grecească, precum și al împrumuturilor neologice în ansamblul vocabularului limbii române. Prezentarea aspectelor menționate are un caracter sintetic, reținînd, în general, opiniile ex-

primate în literatura de specialitate ; uneori în interpretare apar și anumite nuanțări personale, cum ar fi aceea privitoare la influența rusă modernă, după 23 August 1944, care a determinat o „ușoară *relatinizare* a vocabularului românesc" (p. 49). În mod firesc, acest capitol este urmat de înfățișarea *Procedeelor interne de îmbogățire a vocabularului* ; o introducere în domeniu precedă examinarea detaliată a procedeelor de îmbogățire a lexicului limbii române (tipurile de derivare, tipurile de compunere, schimbarea valorii gramaticale). Ultima secțiune, consacrată vocabularului limbii române, *Arhaisme și regionalisme*, este alcătuită din două subcapitole, intitulate *Tipuri de arhaisme* și *Utilizarea regionalismelor în literatură*. Asimetria titlurilor este compensată prin similitudinea modului de tratare a celor două chestiuni ; în ambele subcapitole se efectuează mai întîi o discuție pe marginea conceptelor de *arhaism* și, respectiv, *regionalism/provincialism*, iar apoi o identificare în limba română a tipurilor de *arhaisme*, respectiv *regionalisme* (fonetice, gramaticale și lexicale). Exemplificarea regionalismelor lexicale și prin cîteva cuvinte regionale din creațiile lui I. Slavici și Titus Popovici pentru Transilvania sau din acelea ale lui Z. Stancu și M. Preda pentru Muntenia nu justifică titlul menționat și atrage atenția, în același timp, asupra absenței comentariilor legate de utilizarea arhaismelor în literatură, fapt care ar fi prilejuit o oportună corelare a celor două noțiuni.

Următoarele două capitole sînt rezervate *foneticii* și *fonologiei* (11 p.) și problemelor de *ortografie* (24 p.). În abordarea conceptelor fundamentale cu care se operează în domeniile respective, autorii au recurs la formule de expunere diferite : astfel, în vreme ce în capitolul consacrat ortografiei s-a considerat necesară prezența unei *Introduceri în studiul ortografiei*, în capitolul rezervat foneticii și fonologiei discuția teoretică specială este redusă doar la raporturile sunetului cu fonemul (p. 75—76).

Morfologia românească (aproximativ 80 p.) este tratată în trei capitole : *Introducere în morfologie*, cuprinzînd date generale despre obiectul morfologiei, ca și despre părțile de vorbire, categoriile gramaticale, morfem și structura morfematică a cuvîntului, *Părțile de vorbire flexibile*, conținînd elemente de descriere structurală a substantivului, articolului, adjectivului și verbului, și *Părțile de vorbire neflexibile*, analizînd tradițional adverbul, prepoziția, conjuncția și interjecția ; ultimul capitol se distinge și prin numeroasele observații referitoare la cultivarea limbii.

Sintaxei limbii române îi sînt consacrate aproximativ 90 de pagini, grupate în 6 capitole. *Introducerea în sintaxă* cuprinde informații generale asupra unor probleme controversate din metodologia acestei discipline, ca și succinte caracterizări ale principalelor concepte și unități sintactice (propoziția și felurile ei, părțile de propoziție, fraza, raporturile de coordonare și subordonare, propoziția principală și secundară, corespondența dintre propozițiile subordonate și părțile de propoziție, punctuația ca auxiliar grafic al sintaxei etc.) ; se remarcă din nou atenția acordată unor aspecte de cultivare a limbii. Descrierea tradițională a sintaxei românești (capitolele *Subiectul și propoziția subiectivă, Predicatul și propoziția predicativă, Acordul predicatului cu subiectul, Atributul și propoziția atributivă, Complementul și propozițiile subordonate corespunzătoare*) se dovedește utilă, fiind realizată într-o manieră accesibilă.

*

Volumul de față reprezintă o ediție revizuită a cărții *Sinteze de limba română. Radioteleșcoală*, București, Editura didactică și pedagogică, 1972, coordonatori : Th. Hristea și Gr. Brâncuș.

Din examenul comparativ al celor două ediții rezultă mai întîi un număr de schimbări de ordin cantitativ, concretizate în eliminarea unor capitole existente în prima ediție *(Părți de vorbire și forme gramaticale fără funcție sintactică, Analiza gramaticală, Analiza stilistică)* și în îmbogățirea cu elemente noi a tuturor celorlalte capitole ; cea mai importantă modificare, sub acest raport, este creșterea spațiului acordat vocabularului, care, practic, se triplează.

Dar noutatea principală pe care o aduce ediția de față în raport cu prima variantă constă în modificarea modului de a *concepe* lucrarea. Modificarea menționată a fost determinată, în principal, de schimbarea beneficiarului lucrării ; astfel, dacă înainte s-a avut în vedere alcătuirea unei culegeri de „sinteze" de lecții de limba română adresate exclusiv elevilor, lecții difuzate în emisiunile de radio și televiziune, lucrarea de față se adresează unui public mult mai larg, angrenat într-o măsură mai mare sau mai mică în aprofundarea studiului limbii române. În *Cuvînt înainte*, coordonatorul volumului precizează : „Lucrarea noastră se adresează elevilor din clasele mai mari, candidaților la examenul de admitere în facultățile filologice și, în mod special, profesorilor care predau limba română, ori se pregătesc pentru obținerea definitivatului și a gradelor didactice superioare. Prin cîteva dintre capitolele ei [...], lucrarea poate fi de un real folos chiar pentru studenți sau pentru alte categorii de cititori interesați de problemele lingvisticii, în general, și ale limbii române, în special". Acestui public eterogen, în virtutea gradului diferit de pregătire, autorii au intenționat să-i ofere o lucrare cu caracter predominant „sintetic și teoretic" (p. 4), interpretările adoptate în lucrare fiind, de obicei, cele care, în momentul actual, sînt considerate „mai mult sau mai puțin oficiale" (p. 4) ; de asemenea, pentru același public, „terminologia de specialitate a fost redusă la strictul necesar, pentru a nu îngreuia expunerea și pentru a nu-l obliga pe cititor să recurgă la dicționar" (p. 3).

Însemnătatea volumului de față este în afara oricărei discuții. Prin el se încearcă să se realizeze o sinteză de ansamblu în domeniul studierii limbii române, în scopul formării și perfecționării celor ce se ocupă cu învățarea și predarea limbii române în școală. Dat fiind că destinația majoră a acestei cărți este, sub o formulă sau alta, școala, ni se pare util să aducem în discuție unele concepții și atitudini divergente — după părerea noastră —, care pot avea repercusiuni nedorite în procesul de modernizare a predării limbii române.

1. O primă divergență ține de *caracterul eteromorf al concepției* care stă la baza volumului, diferitele secțiuni ale cărții fiind realizate din unghiuri teoretice și metodologice foarte variate ; capitolele consacrate vocabularului sînt prezentate într-o riguroasă viziune clasic tradițională. O mare parte din morfologie, respectiv morfologia părților de vorbire flexibile, recurge, cel mai adesea, la modalități structurale de descriere. În capitolele de sintaxă, selecția materialului a fost determinată exclusiv de cerințele unei bune analize gramaticale ; această din urmă poziție este, de altfel, explicită în capitolul *Predicatul și propoziția predicativă* : „Ceea ce am urmărit în

această expunere a fost numai discutarea unor probleme pe care le considerăm mai importante sau mai dificile și care pot prilejui greutăți în analiza gramaticală" (p. 224).

Neajunsurile unei atare amalgamări sînt evidente și nu lipsite de importanță. Am reține aici faptul că se încearcă să se inculce elevului, studentului sau profesorului ideea că respectivele compartimente ale limbii nu pot fi eficient studiate decît în modul în care ele sînt tratate în lucrare, iar lucrarea, conform indicațiilor din *Cuvînt înainte*, exprimă un punct de vedere „oficial".

Este vorba deci, pe de o parte, despre o atitudine limitativă, determinată de ridicarea unor bariere artificiale între diferitele metodologii, și, pe de altă parte, despre perpetuarea punctului de vedere atomist în studierea fenomenului lingvistic în școală, ceea ce împiedică sesizarea funcționării limbii ca sistem. În ceea ce privește această din urmă afirmație, o vom ilustra printr-un exemplu concret: din dorința de a oferi indicații cît mai diversificate, care să permită efectuarea de analize gramaticale corecte, conceptul de *locuțiune* este „dispersat" (locuțiunile substantivale și verbale sînt amintite în capitolele de sintaxă în cadrul subiectului și predicatului pentru a preîntîmpina unele dificultăți de analiză, în timp ce locuțiunile adverbiale, prepoziționale și conjuncționale sînt discutate la morfologie, în capitolele consacrate adverbului, prepoziției și conjuncției). În acest fel, statutul locuțiunilor și unităților frazeologice în ansamblul limbii române rămîne neclar pentru cititor. O viziune teoretică globală asupra locuțiunilor ar fi fost necesară cu atît mai mult, cu cît tradiția recentă a unor lucrări de sinteză asupra limbii române contemporane a și impus-o (cf. Iorgu Iordan, Vladimir Robu, *Limba română contemporană*, București, 1978, p. 336 și urm.).

2. Dat fiind publicul larg căruia îi este adresată lucrarea, grija principală a autorilor a fost menținerea *terminologiei* la un nivel accesibil; cartea păstrează, în cea mai mare parte, terminologia tradițională consacrată. O atitudine de maximă exigență ar duce la semnalarea unor reminiscențe terminologice din gramaticile mai vechi, aflate sub influența gramaticilor latine, dar care nu se justifică în sistemul gramatical actual (de exemplu, denumirea de *participiu trecut*, p. 16), alături de termeni foarte moderni, care nu s-au generalizat nici în limbajul de strictă specialitate: *perechi omorganice*, p. 78; *autosemantic*, p. 159, etc.).

În legătură cu terminologia, importantă ni se pare însă ridicarea unei probelme de principiu, care reprezintă, în același timp, și o cerință fundamentală a unui metalimbaj adecvat. Este vorba de eficacitatea acestui metalimbaj. O eficiență sporită implică, printre altele, eliminarea sinonimiei. Lanțurile excesiv de bogate încarcă însă metalimbajul (de exemplu: *nucleul vocabularului, lexic fundamental, vocabular de bază, vocabular fundamental, vocabular esențial, fond principal lexical, fond principal de cuvinte, fond lexical uzual, lexic reprezentativ*, p. 10), complicînd inutil descrierea.

Apariția sinonimiei în metalimbaj este provocată în lucrarea pe care o discutăm și de adoptarea unor perspective teoretice diferite (cf. mai sus pct. 1) asupra unuia și aceluiași fenomen. Astfel, în diverse capitole ale cărții, *pe* la acuzativ — complement direct — este numit cînd *morfem* (p. 126), cînd *prepoziție* (p. 247); în capitolul *Complementul de agent*, într-un exemplu ca *Baltagul a fost scris*

de Sadoveanu nu se mai vorbește de *diateza pasivă*, ci de „un verb cu sens pasiv" (p. 256) etc.

3. Autorii au intuit în mod just că una dintre principalele căi de modernizare a predării limbii române în școală este promovarea unei atitudini active asupra limbii, sugerate atît prin dezbaterea unor aspecte ce țin de *cultivarea limbii*, cît și prin *relevarea valențelor stilistice* ale unora dintre fenomenele luate în discuție. Ceea ce mai rămîne de făcut este însă generalizarea prezentării celor două perspective : atît interpretarea stilistică, cît și relevarea aspectelor legate de cultivarea limbii trebuie să depășească stadiul observațiilor mai mult sau mai puțin întîmplătoare și să devină criterii constante în examinarea faptelor. În acest sens, subcapitolul *Sinonimele în stilul beletristic* ar fi trebuit să-și găsească un corespondent și în privința antonimelor (de exemplu, corelarea lor cu antiteza, figură de stil la care se apelează în mod curent în analiza literară în școală), tratarea acestei din urmă clase lexicale, ca și a altora, mărginindu-se doar la limba comună. Inconsecvența abordării fenomenelor din unghiul stilisticii are consecințe mai însemnate decît simetria în organizarea expunerii.

În acest sens este dificil de realizat o sinteză a posibilităților de exprimare gramaticală a unor concepte *stilistice* ; de exemplu, *propoziția interogativă indirectă*, categorie eminamente stilistică, își pierde treptat, pe parcursul lucrării, individualitatea, fiind convertită într-o categorie gramaticală cu o accepție specială ; astfel, interogativa indirectă este definită și analizată stilistic în cadrul propoziției predicative ; la propoziția completivă directă, ea este înglobată, în mod nediferențiat, conceptului mai larg de vorbire indirectă, pentru ca la propoziția subiectivă să fie complet omisă din discuție. O situație aparte se înregistrează la propozițiile completive indirecte, unde sub denumirea de „completive indirecte interogative" se includ nediferențiat toate propozițiile introduse prin pronume relativ-interogativ, indiferent de funcționarea lor stilistică ; exemple ca : *Să luptăm împotriva cui ne strică liniștea, Cartea a dat-o cui i-a cerut mai întîi, Cui învață bine i se dă premiu, A plecat mulțumit de ce a văzut* etc. (p. 255) nu mai corespund definiției stilistice inițiale.

O coordonare mai riguroasă și a modului în care sînt dezbătute problemele de cultivare a limbii, consemnate pe parcursul volumului, va permite indiscutabil atît evitarea unor repetiții (astfel, construcțiile greșite cu *după* apar în capitolul consacrat prepoziției, dar și în partea rezervată complementului circumstanțial de loc : compară exemplul *Ia cartea după masă*, p. 176, cu *A luat cartea după masă*, p. 257), cît și eliminarea unor elemente lexicale periferice, folosite pentru exemplificări rareori înregistrate în dicționarele curente (de exemplu, *laptagiu, meciaveraj, ghemaveraj* etc.), care prezintă interes doar pentru specialiști.

Fără să ne oprim la posibile observații de detaliu, remarcăm, totuși, o omisiune bibliografică. Deși autorii subliniază caracterul selectiv al bibliografiei, după părerea noastră ar fi fost oportună inserarea în capitolul *Părțile de vorbire flexibile*, despre care menționam mai sus că este realizat în general din perspectiva unei descrieri structurale, a lucrărilor românești fundamentale în acest domeniu (Paula Diaconescu, *Structură și evoluție în morfologia substantivului românesc*, București, 1970 ; Valeria Guțu-Romalo, *Morfologia structurală a limbii române*, București, 1968), „pentru a da cititorului posibilitatea să aprofundeze o problemă oarecare, ori pentru a-i atrage

atenția că există cercetători avizați care au o altă opinie decît aceea pe care autorii au adoptat-o în lucrarea de față" (p. 3—4).

★

În concluzie, *Sintezele de limba română* se înscriu în seria lucrărilor de ansamblu consacrate limbii române contemporane, serie inaugurată în 1954 prin apariția *Limbii române contemporane* a acad. Iorgu Iordan. Volumul prezentat este conceput ca un instrument destinat perfecționării celor ce studiază limba română; urmînd, în ceea ce privește structura, tradiția creată, el se distinge printr-un marcat caracter sintetic și prin efortul evident de a asigura o bogată informație de specialitate.

CRISTINA CĂLĂRAȘU

RENZO TITONE (ed.)

Avamposti della psicolinguistica applicata (Avanposturile psiholingvisticii aplicate)

Roma, Editore Armando Armando, 1981, 2 vol., 477 p.

În contextul științei contemporane — caracterizată în esență printr-o dezvoltare exponențială a informației, dar și printr-o continuă multiplicare funcțională a căilor de modelare a unuia și aceluiași fragment al realității — există momente de sinteză obiectiv determinate de însăși dialectica devenirii științelor. Asemenea momente au meritul de a reconsidera critic trecutul, dar oferă, în același timp, și jaloane pentru cercetările viitoare.

O ilustrare a celor afirmate mai sus este recenta lucrare *Avamposti della psicolinguistica applicata*, editată în Italia de profesorul Renzo Titone de la Universitatea din Roma. Cartea cuprinde traduceri în limba italiană ale unor contribuții mai vechi și mai noi din domeniul *psiholingvisticii aplicate*, datorate unor foarte cunoscute personalități din Europa și America. Iată, în ordine alfabetică, numele autorilor antologați în cartea pe care o recenzăm: T. L. Bennett, R. Birnbaum, M. Burt, J. Butler, F. Cipolla, M. R. Crema, H. Dulay, L. A. Jakobovits, S. D. Krashen, W. E. Lambert, G. Mosca, J. Robertson, R. Rommetveit, M. Siguan, T. Slama-Cazacu, M. Spoelders, A. Tabouret-Keller, M. Tanzarella și R. Titone.

La o privire de ansamblu, lucrarea își evidențiază de îndată dubla perspectivă, pe de o parte *teoretică*, pe de alta *practică*, disociere marcată de altfel și prin conceperea sa în două volume paginate continuu.

★

Volumul I (p. 3—224), subintitulat *Orientări epistemologice și sugestii teoretice*[1], este structurat în două secțiuni. Prima parte, *Probleme epistemologice: statutul psiholingvisticii aplicate*, ni se pare de o considerabilă importanță și actualitate, întrucît dezbate — într-o perioadă de acute discuții și controverse, marcate adeseori de diferențe sensibile ale punctelor de vedere — problema individualității psiholingvisticii aplicate în contextul științelor care au ca obiect de studiu limbajul uman, insistînd asupra fundamentelor sale teoretice și metodologice, precum și asupra domeniilor posibile de aplicare. Sînt incluse în această primă parte două studii ale Tatianei Slama-Cazacu[2] și unul aparținînd lui

[1] Vom da toate titlurile capitolelor numai în traducere românească.

[2] T. Slama-Cazacu, *Applied psycholinguistics: its objects and goals*, în G. Nickel (ed.), *Proceedings of the*

R. Titone[3]. Citind această secțiune a cărții, ne întrebăm, evident, cum anume se definește *psiholingvistica aplicată*, domeniu relativ recent, de a cărui existență se vorbește de-abia de la începutul anilor '60. Pentru T. Slama-Cazacu, animatoarea „Școlii psiholingvistice de la București", promotoare a unei psiholingvistici (PL) care se caracterizează prin „tentativa de a recupera integralitatea procesului comunicativ"[4] și prin cercetarea dinamicii contextuale a vorbirii în procesul viu și concret al comunicării umane[5], *psiholingvistica aplicată* (PLA) este situată la confluența mai multor științe, fără a fi considerată practic diferită de *psiholingvistica „teoretică"*. Explicația oferită de cercetătoarea română este simplă și convingătoare, dezvăluind statutul epistemologic al PLA: „De vreme ce realitatea actului de comunicare este luată ca punct de plecare pentru definirea obiectivului PL, urmează că adevărata cercetare fundamentală a acestei discipline se află în conexiune cu realitatea practică, consecințele aplicative devenind astfel implicite, deoarece ele derivă natural, logic și eficient din rezultatele cercetării"[6].

Aceeași viziune „integratoare" o întîlnim și în studiul lui Titone (p. 47—69), *Orientări ale psiholingvisticii aplicate către glottodidactică*, care consideră divizarea PL într-un domeniu „pur" și altul „aplicat" ca fiind nefondată și fictivă. Pentru cercetătorul italian, PL este unitară și indivizibilă, întrucît sectoarele sale (PL „teoretică", cea „descriptivă", „experimentală" și „aplicată") se focalizează într-un *unic* cîmp de investigație. Cu alte cuvinte, între „cîmpul de cercetare" și cel „de aplicație" al PL nu există nicidecum o ruptură. Atît Tatiana Slama-Cazacu (p. 21 și 38—45), cît și R. Titone (p. 49) țin să sublinieze în studiile discutate și faptul că, alături de predarea limbilor, PLA are și alte arii esențiale de cercetare (ca, de exemplu, ameliorarea tulburărilor de vorbire, problemele lingvistice ale traducerii, aspectele lingvistice ale mijloacelor de comunicare în masă, transmiterea mecanică a informației etc.).

Fără a insista însă asupra acestor aspecte, vom releva în continuare numai cîteva dintre ideile valoroase expuse în această secțiune în legătură cu predarea/învățarea limbilor. De un real interes sînt, pe de o parte, atît disocierile operate de T. Slama-Cazacu între învățarea limbii de către copil și învățarea celei de-a doua limbi (p. 28—29), cît și obiectivele pe care le sugerează domnia-sa în vederea ameliorării învățării limbilor și a comunicării interumane în general[7]. Se remarcă, pe de altă parte, complexitatea și caracterul fructuos în predare al *modelului olodinamic* (sau *glottodinamic*), propus de R. Titone. Acest model postulează o structură triplană a comportamentului/

forth International Congress of Applied Linguistics (1975), vol. 1, Stuttgart, Hochschul-Verlag, 1976, p. 27—64, și *La méthodologie psycholinguistique et quelques-unes de ses applications*, în *Revue roumaine de linguistique*, 10, nos 1—3, p. 309—316.

[3] Textul editat în acest volum a fost prezentat de R. Titone la Conferința „Contribuții interdisciplinare la glottodidactică" (Universitatea din Padova, ianuarie 1979).

[4] Citat din studiul lui R. Titone din volumul recenzat, p. 51.

[5] Vezi T. Slama-Cazacu, *Introducere în psiholingvistică*, București, Editura științifică, 1968, p. 107 și urm.

[6] Vezi T. Slama-Cazacu, *Applied psycholinguistics: its objects and goals*, loc. cit., p. 40.

[7] Pentru o expunere mai largă a problemei, vezi recent T. Slama-Cazacu, *Psicolingüística aplicada ao ensino línguas*, São Paulo, Pioneira Editora, 1979.

învățării lingvistice, cuprinzînd : *(a)* învățarea „egodinamică" (care privește, în esență, organizarea și dezvoltarea unor experiențe socioculturale, cognitive și existențiale ale personalității umane) ; *(b)* învățarea „strategică" (care include procesele psihice de organizare internă a materialelor cognitive, în vederea construirii unor totalități semnificative, apte de a fi emise de subiectul vorbitor) și *(c)* învățarea „tactică" (referitoare la ansamblul „performanțelor" de tip comunicativ, spre exemplu capacitatea de codificare/decodificare a mesajelor, coordonarea prin feed-back etc.).

Reunite sub titlul generic *Achiziția competenței comunicative : modele teoretice și cercetări empirice*, studiile din partea a doua (p. 71—217) evidențiază o serie de probleme de certă actualitate în PL de astăzi. Cîteva sînt ariile în jurul cărora se polarizează atenția cercetătorilor. Dacă în prima parte a cărții se insista asupra importanței comunicării concrete și vii — atît în educarea vorbirii, cît și în învățarea limbii — contribuțiile părții a doua extind simțitor aceste considerații. R. Titone (p. 73—83) aprofundează, spre exemplu, coordonatele modelului olodinamic (glottodinamic), pe care îl promovează, model considerat de el ca fiind o viziune umanistă asupra comportamentului lingvistic, din moment ce plasează personalitatea umană, ca entitate relațională, în centrul atenției sale.

În altă ordine de idei, norvegianul R. Rommetveit (p. 84—88), combătînd teza chomskyană a „vorbitorului/ascultătorului ideal", respinge acele investigații care exclud din *comunicarea umană* tocmai acele elemente (ca flexibilitatea, variabilitatea și neregularitatea) care conferă acesteia specificitate și individualitate ca obiect de cercetare. Cu alte cuvinte, Rommetveit optează pentru postularea unui univers „pluralist" în aprofundarea diverselor experiențe umane, printre care comunicarea — privită ca fenomen de interacțiune umană, flexibilă și vie — ocupă un loc prioritar.

Se desprind, din studiile acestei părți, și alte cîteva teme centrale ale demersurilor actuale și viitoare ale PLA : exigența elaborării unei teorii a competenței comunicative ca fundament al PL (L. A. Jakobovits), problema creativității în învățarea limbilor (H. Dulay, M. Burt) sau a creativității la copil (M. R. Crema), dicotomia emițător/receptor în variația lingvistică (T. L. Bennett). Din nou se remarcă cercetările legate de învățarea limbilor, fie că este vorba despre modele generale — cum este cel „monitorial", susținut de S. D. Krashen [8] —, fie despre altele „speciale", adaptate, spre exemplu, învățării gramaticii. Considerăm că astfel de teze sînt importante și în contextul taxonomiei modelelor psihopedagogice ale învățării, problemă relativ mult dezbătută în ultimul timp.

După cum am arătat mai sus, volumul al II-lea are un caracter predominant practic și aplicativ. Partea a treia, intitulată *Învățarea unei a doua limbi și bilingvismul : cercetări și concluzii* (p. 231—419), se distinge prin intersectarea fructuoasă a domeniilor PL cu cele ale psihologiei în scopul soluționării unor probleme concrete cu care se confruntă predarea limbilor străine. Aceste pagini conțin contribuții pertinente care readuc în discuție aspecte centrale ale relațiilor dintre limbaj și

[8] Acest model privește controlul (printr-un mecanism al supervizării mentale, de tip „automonitorial") exercitat asupra emiterii în limba străină de ansamblul cunoștințelor lingvistice conștientizate ale subiectului vorbitor. Vezi, pentru expunerea largă a întregii teorii, S. D. Krashen, *Second language acquisition and second language learning*, Oxford, Pergamon Press, 1981.

funcțiile psihice. Este suficient să semnalăm studiile privitoare la *factorii afectivi* în învățarea limbilor (M. Spoelders, p. 253—293) sau la aspectele psihologice ale *motivației* în cadrul aceluiași proces (W. E. Lambert, p. 294—302), probleme a căror relevanță pentru PLA este în afara oricărei îndoieli. Interesant este de remarcat și faptul că Renzo Titone, cunoscut specialist în problemele bilingvismului și ale învățării precoce a limbilor străine, operează o distincție netă între aceste două aspecte, discutîndu-le din aceeași perspectivă a incidenței lor psihologice. Amintim numai două dintre temele abordate de editorul antologiei în discuție: aspectele biopsihologice ale bilingvismului precoce, precum și relația dintre bilingvism, pe de o parte, și dezvoltarea cognitivă și factorii de personalitate, pe de altă parte. Atît informația propriu-zisă, cît și sugestiile oferite constituie un aport demn de reținut al autorilor citați la evoluția PL, dar și la limpezirea problemei relațiilor acestei științe cu psihologia.

Partea a patra include cîteva cercetări de psiholingvistică „diferențială", luînd în discuție interpretarea psiholingvistică a afaziei (M. Tanzarella, p. 423—441), precum și utilitatea punctului de vedere psiholingvistic în recuperarea lingvistică a copiilor handicapați (F. Cipolla, G. Mosca și R. Titone, p. 442—470).

Nu mai este necesar să insistăm, în concluzii, asupra semnificației acestei lucrări pentru problematica predării/învățării limbilor. Un prim fapt care se reține la lectura antologiei este ideea, aproape unanim acceptată astăzi, a diferenței care există între învățarea limbii de către copil și cea specifică adultului, între achiziția limbii materne și învățarea celei de-a doua limbi. Această aserțiune, numai în aparență simplă, are reflexe deloc neglijabile în procesul concret al predării/învățării. Este de ajuns să ne gîndim, printre altele, doar la necesitatea „adaptării" permanente a strategiilor didactice la individualitatea celui care învață limba, pentru a fi pe deplin conștienți de importanța acestor distincții.

Un al doilea aspect demn de luat în considerație este necesitatea de a avea în vedere relațiile care se stabilesc între *limbaj* și *componentele biopsihologice* ale individului. Într-o asemenea viziune, învățarea limbii și, mai mult, educarea comunicării prin limbaj se înscriu în procesul formării și desăvîrșirii personalității umane. Tot mai mult își face loc în lingvistica aplicată la predarea limbilor ideea caracterului determinant al *factorilor sociali* asupra bazelor biologice ale individului, cu accent special pe rolul *conștiinței* în procesul de învățare și de autotransformare.

Este de relevat și o altă sugestie (aparținînd Tatianei Slama-Cazacu), care subliniază realitatea că numai prin studierea modalităților achiziției și utilizării concrete a limbii de către copil — și, în primul rînd, a modalităților dialogului — pot fi elaborate o serie de soluții aplicabile învățării celei de-a doua limbi. Astfel, alături de modelul *glottodinamic (olodinamic)* al învățării, conturat de R. Titone, T. Slama-Cazacu preconizează un model de predare/învățare axat pe coordonatele fundamentale ale *situației de comunicare*. Ca urmare, în elaborarea materialelor de limbă destinate predării, materiale excerptate pe baza unor cercetări concrete ale comunicării ca atare, cercetătorul trebuie să țină seama de o serie de factori, ca vîrsta elevului, motivația învățării, nivelul de cunoaștere a limbii materne, scopul pentru care studiază, nivelul său intelectual, contextul social al învățării etc. Metodele

și procedeele, fie ele moderne sau tradiționale, trebuie reconsiderate în acest sens.

Acestea sînt doar cîteva dintre sugestiile pe care le considerăm nemijlocit aplicabile în practica predării limbilor în școală.

Ideea care se desprinde în urma lecturii antologiei editate de R. Titone este aceea că numai un autentic și consecvent contact *cu toate aspectele realității concrete a comunicării umane* poate asigura PL un viitor promițător. Nu numai lingvistica și psihologia, ci și științele umane în general ar avea de cîștigat de pe urma unei asemenea perspective.

ALEXANDRU CRIȘAN

GÉRARD GENETTE

Introduction à l'architexte

Paris, Ed. du Seuil, 1979, coll. Poétique, 90 p.

Ca mulți alți lingviști și stilisticieni care au simțit, într-un anumit moment al activității lor, nevoia punerii la punct a unor probleme actuale de ordin teoretic printr-o abordare strict istorică a acestora, Gérard Genette își consacră ultima lucrare unui aspect al poeticii pe care îl consideră „paradoxul poeziei moderne". *Introduction à l'architexte* este astfel o discuție, realizată uneori cu mijloace apropiate de acelea ale teoriei literare, asupra istoriei diviziunii genurilor în triada devenită tradițională : *liric, epic* și *dramatic*.

Înainte de a putea defini împreună cu G. Genette acest „paradox" teoretic al poeziei moderne, este necesară o trecere istorică în revistă, în sensul în care autorul însuși o face în cea mai întinsă parte a volumului.

G. Genette pornește de la constatarea unei erori de atribuție, persistentă în toate sau aproape toate poeticile ori teoriile literare postaristotelice, începînd din antichitate pînă în perioada contemporană : tripartiția genurilor (în *liric, epic* și *dramatic*) este atribuită *Poeticii* lui Aristotel, reluată, comentată și continuată, eventual cu diferențe terminologice, în toate epocile, deși Aristotel ignorase de fapt genul (sau speciile) *lirice*, amintindu-le doar pe cele *epice* și *dramatice*. Întreaga teorie a genurilor cuprinsă în poeticile moderne proiectează deci asupra lui Aristotel (unele chiar asupra dialogurilor lui Platon, pe care Aristotel le-ar fi urmat) puncte de vedere personale și contribuții succesive ale autorilor lor, mascînd astfel diferența față de antici și nerelevînd propriile inovații. Această eroare, care datează de la sfîrșitul antichității și a fost preluată în evul mediu, se explică inițial, după toate probabilitățile, prin tendința retoricienilor de a-și sprijini formulele de clasificare pe autoritatea incontestată a *Poeticii* lui Aristotel[1]. Ulterior n-a mai fost

[1] Pentru ca modificările suferite de teoriile literare pînă la impunerea definitivă a tripartiției genurilor să apară mai clar, amintim în rezumat clasificările lui Platon și Aristotel (cf. Genette, p. 14—28). În cartea a III-a din *Republica*, Platon analizase forma poemelor (paralel cu conținutul lor), cu alte cuvinte *modul* [modalitatea] *de reprezentare ;* orice poem este relatare *(diegesis)* și poate lua trei forme : fie *pur narativă*, fie *mimetică* (prin intermediul dialogului dintre personaje, ca în teatru), fie *mixtă* (de fapt o alternare între relatare și dialog, ca în epopeile homerice). Se observă că *modurilor* pe care le distinge Platon le corespund, în ceea ce se va numi mai tîrziu teoria *genurilor* poetice, următoarele realizări : mimeticului *tragedia* și *comedia* (= genul dramatic), modului mixt *epopeea* (= genul epic), iar narativului pur *dithyrambul* (= genul

vorba decît de perpetuarea integrării abuzive a genului liric sistemelor lui Platon sau Aristotel, fără a le modifica în nici un fel categoriile. G. Genette exemplifică această deformare a sistemului aristotelic mai întîi prin Quintilian (care menţionează o singură specie lirică, oda), apoi prin Diomede (sfîrşitul secolului al IV-lea), Proclus (secolul al V-lea) sau prin cei care i-au reluat în perioada medievală (Jean de Garlande, în secolul XI—XII, revine, de exemplu, la sistemul tripartit al lui Diomede).

Cu modificări de nuanţă, dar fără semnificaţie tipologică fundamentală, poeticile clasicismului (mult discutată, de exemplu, este poetica lui Batteux), cele preromantice şi cele romantice (Friedrich şi August Wilhelm Schlegel, Schelling sau Goethe) menţin diviziunea tripartită a genurilor, iar triada — atribuită cînd lui Platon, cînd lui Aristotel — va domina întreg romantismul german şi perioada următoare. Sînt introduse, firește, nuanţări în spiritul diverselor epoci. În perioada romantică, de exemplu, tripartiţia genurilor se încearcă a fi suprapusă peste caracteristici de altă natură ale literaturii şi artelor în genere: caracterul *subiectiv* sau *obiectiv* al reprezentărilor. Rezultatele sînt de asemenea diverse, căci, dacă există un relativ consens în a atribui genului liric caracteristici subiective, simetria sistemului cere ca un alt gen (de obicei cel epic) să fie considerat obiectiv, iar ultimul (cel dramatic) drept formă intermediară, ceea ce nu diferenţiază suficient între ele formele epice de reprezentările dramatice, atunci cînd acestea nu sînt pur şi simplu inversate.

Aducînd discuţia pînă la ultimele poetici şi teorii literare (Käte Hamburger [2], Henri Bonet [3], Northrop Frye [4], Jean Cohen [5], Hélène Cixous [6] sau Tzvetan Todorov [7], G. Genette ajunge în sfîrşit să formuleze astfel amintitul „paradox" al poeziei moderne: „În măsura în care orice distincţie între genuri şi chiar între poezie şi proză nu este încă ştearsă, conceptul nostru im-

liric). Textul dialogului lui Platon nu oferă alte amănunte sau referiri; accentuăm asupra faptului că Platon vorbeşte de *moduri* şi nu de *genuri*.

Definind poezia ca pe o artă a imitaţiei în versuri prin excelenţă, Aristotel exclude în *Poetica* toate realizările nonimitative în versuri, ca şi imitaţia în proză. Artele imitaţiei sînt clasificate în funcţie de un criteriu binar: *obiectul* imitat (superior sau inferior ca natură) şi *modalitatea* de imitaţie (forma de fapt), iar rezultatul obţinut se constituie în patru clase de imitaţie, corespunzătoare genurilor: dramaticul superior (tragedia), narativul superior (epopeea), dramaticul inferior (comedia) şi narativul inferior (parodia). În dezvoltarea teoriei, majoritatea claselor se pierd, iar *Poetica* rămîne în fapt redusă la o teorie a tragediei.

Comparînd sistemele modurilor la Platon şi la Aristotel, se poate observa că triada platoniciană *(narativ/mixt/dramatic)* este redusă în variantă aristotelică la un cuplu *(narativ/dramatic)*, din care nu dispare de fapt forma narativă mixtă, ci aceea narativă pură, corespunzătoare la Platon singurelor forme de poezie lirică pe care le menţionase. Explicaţia excluderii modalităţii lirice a poeziei dintre clasificările de mai sus rezidă în reducţia poeziei (şi a artei) la „reprezentativ" sau „imitativ". Liricul, fiind o formă nonreprezentativă, nu-şi avea locul în clasificările aristotelice.

[2] *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, 1957.

[3] *Roman et Poésie. Essai sur l'esthétique des genres*, Paris, Nizet, 1951.

[4] *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1957.

[5] *Le Haut Langage*, Paris, Flammarion, 1979.

[6] *L'exil de James Joyce*, Paris, Grasset, 1968.

[7] O. Ducrot şi T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

plicit de poezie se confundă total (acest punct va fi fără îndoială contestat sau prost primit din cauza conotațiilor învechite ori supărătoare legate de termen, dar după părerea mea practica însăși a scrierii și, mai mult încă, a lecturii poetice contemporane îl stabilește ca pe o evidență) cu vechiul concept de poezie lirică" (p. 64—65). Altfel spus, de mai mult de un secol noi considerăm ca pe cel mai specific poetic exact tipul de poezie pe care Aristotel îl excludea din *Poetica* sa.

De la o incursiune cu caracter istoric ca aceea pe care o întreprinde Gérard Genette în *Introduction à l'architexte* nu se pot aștepta soluții sau rezultate concrete nici pentru teoria genurilor și nici pentru interpretarea de text ori clasificarea tipologică a textelor. G. Genette nu intenționează să reformuleze teoria tripartită a genurilor literare, stabilită practic în forma sa actuală încă din perioada clasicismului, ci să aducă în discuție o realitate al cărei caracter paradoxal l-a descoperit cel dintîi. Contribuția teoretică a lui G. Genette se face simțită doar în ultima parte a eseului, foarte redusă dimensional prin comparație față de rest, în care el încearcă să stabilească anumite diferențe între *moduri* și *genuri*. Reluînd o idee formulată mai întîi de Goethe și cultivată în romantism, aceea a „formelor naturale", care fuseseră suprapuse un timp peste ideea de „genuri", G. Genette redefinește pe această bază triada *liric / epic / dramatic* în termeni generici. „Modurile de enunțare pot fi, la rigoare, calificate drept «forme naturale», cel puțin în sensul în care se vorbește de «limbi naturale» : lăsînd la o parte orice intenție literară, vorbitorul limbii trebuie să aleagă constant, chiar sau mai ales inconștient, între atitudini locuționare ca *discurs* și *istorie* [subl. ns.] (în sens benvenistian), citare literală sau stil indirect etc. Diferența esențială de statut dintre genuri și moduri stă în aceasta : genurile sînt categorii propriu-zis literare, modurile sînt categorii care relevă de lingvistică, sau, mai exact, de ceea ce se numește astăzi *pragmatică*" (p. 69).

Pentru G. Genette, triada romantică *liric / epic / dramatic*, opusă modurilor, se definește astfel ca o secvență de *arhigenuri* (fr. *archigenres*), iar Genette explică destul de convingător această inovație terminologică : *arhi-*, deoarece fiecare dintre ele conține, dispuse ierarhic, un anumit număr de genuri stabilite empiric (echivalente mai curînd cu speciile într-o terminologie curentă) ; *genuri*, deoarece criteriile lor de definiție comportă permanent un element tematic, care scapă unei descrieri pur formale sau lingvistice (p. 69). Avantajul acestei concepții îl constituie, după Genette, posibilitatea clasificării fiecărui *arhigen* în subcategorii nelimitate numeric, deci apte de a primi printre aceste subdiviziuni orice specie nou apărută (de exemplu romanul polițist, cel științifico-fantastic, colajele epice sau dramatice etc.).

Una dintre curiozitățile eseului lui G. Genette este apariția noutății terminologice din titlu *(arhitext)* abia în ultimele pagini ale expunerii. Clarificînd din punctul său de vedere noțiunea de *arhigen*, autorul nu se mai ocupă în mod special de *arhitext*, pe care îl consideră subînțeles și subordonat, ca formă concretă de realizare a subcategoriilor arhigenului. Paralel cu noțiunile, în parte persiflate chiar de Genette, de transtextualitate, intertextualitate, metatextualitate, paratextualitate, *arhitextualitatea* ar reprezenta relația textului propriu-zis cu arhitextul său (p. 88). În concepția lui Genette, *arhitextul* (și nu textul) constituie deci obiectul poeticii (p. 90), dar incertitudinea terminologică și de definire a termenului se propagă și asupra concepției generale

de cercetare, astfel încît Genette nu explică nicăieri în acest eseu care rămîne de fapt raportul dintre text ca existență concretă și arhitext ca formă de manifestare a arhigenului, deci în ce constă de fapt obiectul poeticii conform concepției dezvoltate în cursul expunerii. Modalitatea ironică de prezentare a ultimelor inovații terminologice nu salvează, totuși, fondul problemei. Căci, dacă *arhigenul* rezolvă în parte contradicțiile de clasificare și de definire a genurilor (care au durat mai mult de două milenii) prin introducerea unei structuri perpetuu deschise la noi forme sau specii, aplicarea simetrică a terminologiei la *arhitext* este mai puțin argumentată și mai ales neclar definită.

Impresia generală pe care o lasă ultima lucrare a lui G. Genette este aceea a unui foarte reușit excurs istoric, lipsit însă de o finalitate precisă : dezvoltarea teoriei tripartite a genurilor de la Platon la Northrop Frye n-ar trebui în mod normal să se încheie cu o definiție vagă a unei noțiuni pe care nu se pune suficient accentul. Cea mai interesantă contribuție a ultimei părți rămîne distincția realizată în termenii naratologiei moderne, al cărui excelent exponent este Gérard Genette, dintre *genuri* și *moduri* (cărora le preferăm, totuși, termenul *modalități*, mai puțin utilizat de autor), ca și sugerarea diverselor posibilități de intersectare dintre ele.

MIHAELA MANCAȘ

IACOB NEGRUZZI

Scrieri, I

Text ales și stabilit, note, glosar de ANDREI NESTORESCU și NICOLAE MECU. Prefață de NICOLAE MECU

București, Editura Minerva, 1980, 930 p.

Laborioasa și tot pe atît de utila pentru istoria noastră literară colecție „Restitutio", a Editurii Minerva, are la activul ei un număr apreciabil de autori vechi, mai mult sau mai puțin uitați, retipăriți în cîte un volum : B. P. Mumuleanu, Al. Depărățeanu, D. Teleor, Dimitrie Ralet, Gr. H. Grandea, Radu Ionescu, G. Bogdan-Duică, Ionescu-Quintus, M. Săulescu etc. Restituirea lui Iacob Negruzzi e proiectată în 3 volume. Antologînd și restructurînd după criterii noi materia din cele șase tomuri din *Scrieri complecte* (ediția de autor din 1893—1897), Andrei Nestorescu și Nicolae Mecu, autorii ediției recente, au pus în primul volum, deja apărut, beletristica „secretarului perpetuu" al *Convorbirilor literare*, urmînd ca în cel de-al doilea să fie retipărită memorialistica (*Amintiri din „Junimea"*, *Din copilărie* etc.) și publicistica, iar în al treilea corespondența, rămasă pînă acum ca și inedită.

După cum se știe, Iacob Negruzzi a scris foarte mult, aproape ca un „profesionist" din zilele noastre, strîngîndu-și apoi, în *Scrierile complecte* amintite mai sus, cvasitotalitatea operelor, fără discernămînt anume, cum s-ar fi căzut din partea unuia dintre principalii stîlpi ai „Junimii". Meritul indiscutabil al editorilor, istorici literari și documentariști de calificare înaltă, este de a fi lăsat să prevaleze tocmai *documentul*, scriitorul *restituit* fiind poate cel mai interesant sub aspectul cunoașterii de ansamblu al celei dintîi epoci de aur a literaturii române. Într-un prim compartiment al volumului sînt antologate, în consecință, chiar și cîteva din lipsitele de valoare în sine poezii „lirice" și „erotice", menționate în treacăt de Maiorescu în *Direcția nouă*... (1872), e adevărat, dar anulate drastic (și *prietenește*, cum astăzi nu s-ar putea între confrați de cenaclu și revistă atît de afectiv legați) de marele critic, cu alte prilejuri, spre contrarierea lui Negruzzi însuși, cum reiese dintr-o scri-

soare a acestuia către A. D. Xenopol: „Nu știu pentru ce Maiorescu mă deconsiliază de a descrie (sic!) în poezie. Acum văd că începe a reveni la exclusivismul ideilor sale, după care voia să-mi restrîngă cîmpul activității literare numai asupra satirei și lucrărilor comice". Într-adevăr, trecerea timpului a dat dreptate criticului și ca atare editorii fac loc mai larg *Satirelor* și *Epistolelor*, și acestea cu cîteva excepții *(Luxița, Advocatul)* lipsite astăzi de un prea mare interes estetic, dar semnificative pentru junimistul care cultiva, destul de anacronic, *formele* clasice, într-un moment în care, prin Alecsandri mai întîi, apoi și prin Eminescu, încă mai profund, mai substanțial, clasicismul românesc își afla cursul lui firesc, eliberat de orice canoane. Lucrul se vede mai cu seamă din *Epistola V. Către A. Naum*, pe care editorii actuali au tactul de a o menține în antologia lor, odată cu celelalte două, tot atît de valoroase sub aspect documentar: *Către Alecsandri* și *Către Maiorescu*. Din aceleași rațiuni, desigur, a fost inclus aici și romanul *Mihai Vereanu*, un roman „junimist", ratat însă chiar de la apariție și exploatat ca atare de către Petre Grădișteanu, de la *Revista contimporană*, în replica dată lui Maiorescu la epocalul pamflet *Beția de cuvinte*. Scrierea este însă demnă de tot interesul, astăzi mai ales, pentru istoricul care constată reacțiile produse chiar în sînul celebrei societăți ieșene. De ar fi să amintim aici numai observațiile lui Ioan Slavici, pe cît de circumspecte, cu ocolișuri stîngace și infinite menajamente pentru prietenul și protectorul său, pe atît de pertinente: „O scriere premeditată", „un roman în care pornirile poetice sînt vărsate cu precugetare", cu „legătuințele" între început și sfîrșit „cam slabe", cu situații „prea romantice, ba chiar forsate" etc. Se înțelege, asemenea întîmpinări privesc îndeaproape și pe Slavici însuși, ca prozator mult mai mare ca Negruzzi (textul este reprodus *in extenso*, la note, după documentele publicate de I. E. Torouțiu). *Mihai Vereanu* fiind, mai aflăm cu surprindere din propria-i mărturisire, „cel dintîi roman ce eu am cetit în limba română" (în 1874!).

Caracter documentar, înțelegem, au și piesele de teatru *Amor și viclenie*, *O alegere în Senat* și *Nu te juca cu dracul*, reproduse în volum, dintre atîtea altele cîte scrisese prodigiosul epigon al lui Alecsandri, contemporan și colaborator (cu opera „bufă" *Hatmanul Baltag*) al lui Caragiale. Și pe drept cuvînt, cea de-a doua, cum arată cu dreptate Nicolae Mecu în prefață, „preludînd de aproape caragialiana *O scrisoare pierdută* și anticipînd *Titanic vals* de Tudor Mușatescu. Iată deci o serie de argumente prin care se dovedește că secretarul *Convorbirilor* și traducătorul pieselor lui Schiller (act de cultură deloc neglijabil) făcea, și pe tărîmul teatrului — domeniu în care nutrea mari ambiții —, legătura între Alecsandri și urmași, se înscria în *specific*, în dezvoltarea artei cuvîntului românesc comedia politică ocupînd un loc de frunte, Neizbînzile, destul de clare, se datorează, între altele, tot unui anacronism, pe lîngă graba și abundența lucrului. Urmînd cu stîngăcie lui Alecsandri, mai ales în construcția comediei, în majoritatea cazurilor — cum observă just prefațatorul recentului volum — Negruzzi are „o viziune îngăduitoare și melioristă" asupra societății timpului său, pașoptistă și optimistă, am adăuga noi. Binele este făcut să triumfe cu mare claritate în comediile lui, în timp ce Caragiale, sesizînd cu ascuțime spiritul epocii de după *Epigonii* lui Eminescu și de după *Scrisorile* aceluiași,

lăsa lucrurile așa cum erau : „Curat constituțional !", cum se sugerează în replica lui Pristanda din finalul *Scrisorii pierdute*, invitîndu-și publicul să tragă concluzia cea mai nimerită.

Urmînd tot lui Alecsandri, dar și lui Costache, tatăl, din *Negru pe alb*, umorul lui Iacob Negruzzi din *Cîpii de pe natură* — principala lui operă beletristică rezistentă eroziunii timpului — stă cu cinste alături de acela ale lui Creangă și Caragiale, pe care îi precedă într-o măsură. Mai exact spus, îi definește specificul local și clasicitatea. Verva și spontaneitatea celui dintîi, odată cu ascuțimea observației caracterologice a celui de-al doilea, se pot constata fie și numai în schițele de portret făcute pătimașului întru politică Tachi Zîmbilă și ipohondrului Cristachi Văicărescu, în excepționalul prin naturalețe dialog dintre cucoana Nastasiica și jupîneasa Floarea, ori în pictarea moravurilor și mediilor din neuitata povestire *Un drum la Cahul*. E drept, el nu intuiește absolut exact limita de la care înfățișarea în scris a graiului moldovenesc lasă acea uluitoare pentru toți impresie de viu, de oralitate extraordinară, precum la Creangă, astfel încît textul să capete perfecțiunea, independența absolută garantată de funcționarea în toată libertatea a legilor proprii artei adevărate și mari. Și nici nu are, moldovean lung la vorbă cum este (pe deasupra și grăbit, probabil, să furnizeze materialul necesar paginilor *Convorbirilor* pe care le redacta), cu tendința spre digresiuni de tot felul, măsura, precizia, conciziunea și simțul construcției rotunde, fără goluri și prisosuri, precum Caragiale. Îi lipsește, într-un cuvînt, geniul. Dar opera lui, odată cu a altor junimiști de-al doilea rang, formează fundalul de epocă, cu totul necesar și potrivit perspectivei istorice, pe care se reliefează, evoluează capodoperele marilor săi contemporani. Mai mult încă, aceste cîpii de pe natură vin în prelungirea mai vechilor „fiziologii", cu care proza românească modernă începuse atît de promițător și-și prelungesc ecourile pînă dincoace de epoca Junimii, la Emil Gîrleanu și chiar M. Sadoveanu, la D. D. Pătrășcanu și Al. O. Teodoreanu, moldovenii care încearcă, așa zicînd, să concureze pe marele Caragiale. Nu este deloc întîmplător că Alecsandri, Maiorescu mai ales, chiar scepticul și atît de neproductivul Pogor le apreciau foarte mult. Se înțelege, editorii *restituie* acest sector al operei lui Iacob Negruzzi *in integrum*, de astă dată nu numai în scopuri documentar-istorice, ci chiar ca beletristică durabilă peste mode și timp.

Mai ușor de compus vor fi fiind, nu ne îndoim, sumarele celorlalte două volume următoare, unde dominanta scrisului lui Negruzzi — importanța lui ca mărturie a epocii „Junimii" — ocupă întreaga suprafață ce se propune spre retipărire. Ne află deci în fața unei ediții din categoria celor ce apar la cîte 50 de ani o dată. Ca atare, aparatul științific, bogat, impecabil în toate privințele (deloc „înspăimîntător" prin detalii eteroclite, cum aflăm la unele ediții mamut care tot încep și nu se mai încheie !) este lucrat și pus în pagină cu mare acuratețe. Păcat numai că primul voulm a ieșit prea gros, de aproape 1000 de pagini, cumva inestetic și greu de utilizat, prin comparare cu altele, mai elegante prin subțirime, editate de Minerva în colecția „Restitutio". N-ar fi fost mai potrivită (în acest caz, dar și în acela al lui Jean Bart, apărut și el „înghesuit", în aceeași colecție) o ediție pură și simplă de „Scrieri", mai rarefiată, fără să lase impresia obsesiei economiei de spațiu ?

ION ROTARU

EMIL MANU

Ion Minulescu și conștiința simbolismului românesc

București, Editura Minerva, 344 p.

Despre Ion Minulescu s-a scris — după cum o atestă și bibliografia critică atașată cărții lui Emil Manu — considerabil, atît în timpul vieții poetului și în decursul cîtorva ani imediat următori dispariției sale, cît și de prin 1960 încoace ; însă o cercetare sistematică, de natură să restituie integral și în deplină autenticitate personalitatea scriitorului, integrată climatului literar al epocii, n-a văzut pînă azi lumina tiparului. Autorul *Romanțelor pentru mai tîrziu* și întemeietorul *Revistei celorlalți* merita, printre cei dintîi, o asemenea cercetare monografică, atît prin calitatea intrinsecă a operei sale, cît și în virtutea contribuției sale decisive la biruința mișcării simboliste, deci la restructurarea în spirit modern a liricii românești. Prin orientarea estetică, prin ineditul expresiei poetice și prin rolul pe care l-a jucat în viața literară, Minulescu a fost personalitatea rezumativă a noii direcții artistice inițiate la sfîrșitul secolului trecut de Macedonski, dar ajunsă la deplina realizare de sine în jurul anului 1910. Iată motivul pentru care demersurile lui Emil Manu în vederea restituirii unui Minulescu real apar, din principiu, ca deosebit de meritorii. Întocmind biografia intelectuală a poetului situat la începutul acestui secol în centrul mișcării lirice inovatoare, lucrarea sa reface implicit climatul simbolist, reconstituie, am putea zice, biografia și psihologia curentului cu acest nume.

Merit primordial și esențial, constanta proiectare a individualității scriitorului pe ecranul epocii reprezintă implicit și principala particularitate distinctivă a monografiei. Încă din titlu, cartea își avertizează cititorii că nu este doar un examen în sine al operei sau o clasică expunere a „vieții" și „operei", ci un studiu ce-și propune urmărirea unor anume raporturi ale scriitorului cu simbolismul. Strict vorbind, titlul nu corespunde întru totul conținutului cărții, în sensul că nu-i acoperă întregul cuprins. Volumul oferă mai mult decît anunță ; el relevă nu numai contribuția lui Ion Minulescu la precizarea conștiinței de sine a simbolismului românesc, ci în genere activitatea sa pe tărîmul „poeziei noi", astfel încît discursul critic s-ar putea intitula mai adecvat : *Ion Minulescu în contextul simbolismului românesc.*

După expunerea cîtorva „repere introductive", studiul debutează cu un capitol care înfățișează *Simbolismul românesc pînă la Ion Minulescu,* subliniind unele dintre componentele ce-l diferențiază de simbolismul francez, precum asimilarea parnasianismului, și reformulînd observația judicioasă a lui N. Davidescu potrivit căreia în unele din datele sale simbolismul românesc își are un precursor în Eminescu. În concordanță cu cele mai noi rezultate ale cercetărilor asupra mișcării simboliste, considerațiile din primul capitol posedă calitatea de a defini de la început, chiar dacă sumar, cadrul autentic în care avea să se desfășoare acțiunea „clopotarului revoltei poetice românești" și a comilitonilor săi, facilitînd astfel o cît mai adecvată înțelegere a sensului inovațiilor introduse de simboliști.

După ce stabilește ce a fost în linii mari simbolismul românesc înainte de Minulescu, cercetătorul dezvăluie ce a devenit acest curent prin cel mai de seamă stegar liric al său. Scriind biografia poetului, Emil Manu comunică, precum e normal, date diverse, inclusiv de ordin familial, nu însă expunîndu-le pur și simplu ca atare, cu impasibilitatea eruditului, ci urmărind constant

procesul formării spirituale a lui I. Minulescu, subsumînd informația preocupării de a reliefa modul specific al cristalizării personalității artistice a vlăstarului de „olteni și podgoreni". Nu dintr-o pură ambiție de a furniza cît mai multe date, ci pentru a reliefa conturul sufletesc al scriitorului, monografia îșI călăuzește cititorii în mediile boemei pariziene de la începutul secolului, în cafenelele și cabaretele artistice din Montmartre, ca și în celebre localuri din București : „Kübler", „Terasa Oteteleșanu", „Café de la Paix", „Capșa", îi introduce în atmosfera diferitelor redacții, îi edifică asupra amiciților și ostilităților literare din epocă. Într-un cuvînt, vorbind de Minulescu, Emil Manu vorbește despre simbolism ; înfățișînd simbolismul, îl caracterizează implicit pe Minulescu.

E de remarcat în această ordine de idei — și faptul constituie un al doilea merit esențial al studiului (de la sine înțeles, de altminteri, implicat în cel dintîi) — temeinicia documentării, bogăția de informații puse pentru întîia dată la contribuție. Explorînd variate surse, de la presa vremii pînă la Arhivele statului și arhiva familiei Minulescu, cercetătorul a strîns o sumedenie de fapte menite să întregească, să clarifice cunoașterea vieții și activității scriitorului, să rectifice păreri eronate, să spulbere deopotrivă legendele și tendințele de discreditare, să înfățișeze omul și creatorul exact așa cum a fost.

De ordin mai cu seamă documentar sînt și meritele paginilor dedicate operei. Un capitol cercetează creația poetului, volum cu volum, de la *Romanțe pentru mai tîrziu* la *Nu sînt ce par a fi*, reconstituind fizionomia specifică a momentului istorico-literar al apariției fiecăruia, relevîndu-le particularitățile de conținut și de expresie, înregistrînd ecourile în conștiința critică, acreditînd, respingînd sau amendînd interpretările mai vechi și mai noi. O observație și interesantă, și întemeiată e aceea că, familiarizîndu-se cu simbolismul francez în perioada crepusculară a curentului, cînd, depășit de noile orientări, acesta își prelungea agonia în cabarete, „despiritualizat", „degradat", „subiect de șansonete", Ion Minulescu nu l-a adoptat ca atare, ci a combinat direcția, să-i zicem, populară cu cealaltă direcție, perpetuată de un supraviețuitor al vechii generații simboliste, Jean Moréas, și de „prințul poeților", Paul Fort. De aici originalitatea formulei poetului român. Alte capitole, așezate mai spre sfîrșitul lucrării, examinează respectiv proza și teatrul lui Minulescu, stabilind locul acestora în contextul întregii opere și punctînd notele individualizante. În proză se alcătuiește — observă cercetătorul — un caleidoscop „jovial-fantast", ce exercită asupra cititorului o reală putere de seducție și prin care autorul devine un precursor al literaturii fantastice și de anticipație. Teatrul prezintă interes mai ales prin modernitatea lui și prin caracterul poetic, piesele fiind niște poeme, jucate de autor în regie proprie. Obiectul capitolului următor este publicistica, deloc cercetată pînă acum. Prin descrierea acestei laturi a activității lui Minulescu, monografia aduce încă o contribuție lăudabilă la cît mai completa cunoaștere a scriitorului.

Între aceste capitole polare sînt intercalate alte cîteva în care e cercetat laboratorul poetic și sînt confruntate variantele unor poezii (aceasta spre infirmarea ideii vînturate de anumiți publiciști că Minulescu ar fi fost un poet spontan, fără o vigilentă conștiință artistică), sînt consemnate unele corespondențe ale creației sale cu aceea a cîtorva premergători (Macedonski, I. C. Săveseu, D. Anghel, Bacovia), sînt întreprinse „analize cazuistice" („parnasianismul lui I. Minulescu", „elemente

expresioniste în poezia lui I. Minulescu", „goliardul întîrziat", „poezia-pamflet" etc.), este expusă contribuția scriitorului la cristalizarea conștiinței de sine a simbolismului românesc (articole, manifeste și interviuri) și e urmărită receptarea critică a operei sale. Prețioase, evident, datele depozitate în aceste capitole separă, am impresia, excesiv partea din lucrare afectată poeziei lui Minulescu de cealaltă, în care sînt studiate proza, teatrul și publicistica. Organicitatea monografiei e astfel compromisă. Lucrarea este ruptă în două. Chiar separat considerate, capitolele intermediare nu prea alcătuiesc un tot unitar. Ba nici fiecare capitol în parte nu excelează întotdeauna prin coeziune. Spre a se evita dispersarea, poate că ar fi fost mai nimerit ca toate aceste capitole să fi fost transferate spre final, așezate, mai precis, după cel consacrat publicisticii ; aceasta cu atît mai mult, cu cît respectivului capitol îi urmează alte două, care tratează chestiuni mai periferice, respectiv traducerile de și din Minulescu și climatul social (casa, asociația, „prietenii lui I. Minulescu" ș.a.). Printr-un asemenea transfer, monografia s-ar diviza, fără prejudicii, în două părți : viața și opera scriitorului, de o parte, și Minulescu față cu el însuși și cu alții, de altă parte.

În ceea ce privește analiza operei poetice înseși, e de la sine înțeles că ea nu a fost epuizată în cuprinsul monografiei. O spune Emil Manu însuși : „...poezia lui I. Minulescu nu e o operă clasată definitiv, ci își așteaptă și de acum înainte comentariul critic". Definitiv clasată nu e, de fapt, opera nici unui scriitor de marcă, și oricît de pătrunzătoare ar fi analiza făcută de un cercetător creației unui poet, creației lui Minulescu inclusiv, alți exegeți o pot aborda din noi unghiuri. În cazul concret e vorba însă, probabil, de o reținere deliberată de a opera sondaje mai profunde în operă. Istoria literară eclipsează critica. Emil Manu și-a propus, pare-se, mai mult o prezentare a operei decît o exegeză a ei. O mai susținută preocupare pentru captarea curenților interiori, pentru dezvăluirea straturilor de adîncime ale poeziei lui Minulescu, un efort de captare a sensurilor și o mai îndrăzneață interpretare personală ar lumina, firește, încă și mai puternic individualitatea acestui înnoitor al artei literare românești, situînd-o și mai exact în contextul mișcării artistice moderne : naționale și universale.

Propunîndu-și nu atît să proiecteze noi lumini asupra zonelor de frumusețe ale operei lui Minulescu, cît să înfățișeze un Minulescu autentic, surprins în cadrul mișcării literare legate de numele lui, nu un Minulescu în sine, ci un Minulescu integrat în epocă, Emil Manu și-a realizat intenția pe deplin. Chiar dacă unele aserțiuni — precum aceea că poetul *Romanțelor pentru mai tîrziu* se întîlnește pe alocuri cu expresionismul — sînt discutabile, după cum discutabile apar unele încadrări (ale altor poeți), ca, de exemplu, aceea a lui Geo Dumitrescu în suprarealism, monografia se impune prin acuratețe, prin metodă, prin disciplina științifică, pe scurt prin seriozitate. Ea înscrie o efectivă și incontestabil meritorie contribuție de istorie literară.

D. MICU

BIBLIOTECA „ASTRA"

Tiparul executat la I. P. „13 Decembrie 1918" sub cd. nr. 896

Taxele poştale achitate conform aprobării D.G.P.Tc. nr. 137/3683/1981.

ÎN ATENȚIA COLABORATORILOR

1. Culegerea *Limbă și literatură* publică articole, studii, recenzii și note ale membrilor filialelor și subfilialelor S.S.F. (profesori, învățători, cercetători, studenți), în domeniul limbii, literaturii, folclorului, istoriei învățămîntului limbii și literaturii române și didacticii moderne.

2. Autorii sînt rugați să țină seama la redactarea textelor pe care le înaintează redacției spre publicare de următoarele :

a) contribuțiile, între 3 și 15 pagini dactilografiate la două rînduri în două exemplare, vor fi însoțite de *o notă* cuprinzînd : *numele și prenumele autorului, funcția,* eventual *titlul științific, instituția unde lucrează, filiala din care face parte, adresa la care locuiește, nr. de telefon* (de acasă și de la locul de muncă) ;

b) titlul articolului va fi scris cu majuscule și va fi subliniat ; numele, prenumele și locul de muncă (școală, liceu, universitate, institut de cercetare etc.) vor fi plasate sub titlul articolului ;

c) în text se vor indica cuvintele care trebuie culese cu *litere cursive* (prin subliniere) sau culese *spațiat* (prin subliniere cu linie întreruptă) ;

d) referințele la alți autori și la alte lucrări citate în text vor fi date în note de subsol, numerotate de la 1 în continuare, astfel :

— titlurile cărților, articolelor și ale publicațiilor periodice și neperiodice — reviste, culegeri, anuare, buletine etc. — vor fi subliniate pentru a fi culese cu litere cursive ; după autor și titlu se vor preciza : localitatea de apariție, editura, anul și pagina ; la articolele apărute în publicații se menționează anul, numărul de apariție și pagina.

— dăm două exemple de trimitere bibliografică :

Tudor Vianu, *Probleme de stil și artă literară,* București, Editura pentru literatură, 1955, p.

G. Barițiu, *Naționalitatea,* în *Foaie pentru minte, inimă și literatură,* an. VII (1844), nr. 51, p.

— în cazul că se trimite la altă lucrare a aceluiași autor, numele acestuia se înlocuiește cu *Idem ;* dacă se trimite la aceeași lucrare și la același autor, se folosește *Ibidem.*

e) dacă textul trimis spre publicare se bazează și pe alte lucrări în afara celor citate în notele de subsol, acestea vor fi prezentate la sfîrșitul contribuției ca *Bibliografie,* în ordine alfabetică pentru autori și cronologică pentru lucrări ale aceluiași autor. Bibliografia va fi redactată după normele de mai sus ;

f) în cazul în care autorul folosește prescurtări în text, lista abrevierilor (siglelor) este obligatorie.

3. Autorii contribuțiilor trimise spre publicare vor reține manuscrisul și o copie dactilografiată pentru corectarea în pagină sau pentru refacere în cazul articolelor trimise de redacție în acest scop.

4. Se precizează că textele care nu se încadrează în tematica culegerii *Limbă și literatură,* culegere adresată profesorilor din învățămîntul filologic de toate gradele, și care nu sînt prezentate în conformitate cu normele de mai sus nu vor fi luate în discuția colectivului de redacție și nu se înapoiază autorilor.

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE DIN R. S. ROMÂNIA
editează în anul 1982 :

PENTRU ELEVI

1. **Limba și literatura română,** 4 nr., 5 lei nr., 20 de lei abonamentul anual ; diferența de preț la abonamentul anual : 4 lei ;

2. **Ortografie, ortoepie și punctuație** de G. Beldescu, supliment al revistei pentru elevi **Limba și literatura română,** 15 lei ex.

PENTRU PROFESORI

3. **Limbă și literatură,** 4 vol., 15 lei volumul, 60 lei abonamentul anual ; diferența de preț la abonamentul anual : 5 lei la vol., 20 lei 4 vol. ;

4. **Limbile moderne în școală,** 2 vol., 17,50 lei volumul, 35 de lei 2 vol. ; diferența de preț la abonamentul anual : 11 lei. ;

5. **Buletinul S.S.F. pe anul 1982,** 1 vol. ; se difuzează gratuit membrilor cotizanți în anul 1981 prin filiale și subfiliale pe baza copiilor din borderourile de încasare a cotizațiilor trimise S.S.F. de către comitete pînă la 5 mai a.c.

ANUNȚ IMPORTANT

Profesorii care s-au abonat direct la S.S.F. sînt rugați să trimită *diferențele de prețuri* la abonamentele anuale pînă la *15 iunie a.c.* în vederea asigurării comenzilor.

Pînă la *15 iunie a.c.* se primesc *abonamente colective* (cel puțin 20 de ex. și cel mult 200 ex.), titular de abonament fiind un profesor, la *Ortografie, ortoepie și punctuație,* 15 lei ex.

Diferențele de prețuri la abonamentele încasate și sumele pentru îndreptarul de ortografie, ortoepie și punctuație se depun în contul S.S.F. nr. 45.11.09.5 la C.E.C., Filiala sectorului 5, București, Calea Victoriei, nr. 7. În fișa de comandă trimisă pe adresa : *Societatea de științe filologice, str. Spiru Haret, nr. 12, cod. 79664, sectorul 1, București,* se menționează numărul actului cu care s-au depus diferențele de preț sau abonamentele pentru îndreptar (mandat poștal sau aviz de creditare) și adresa la care urmează să fie expediate comenzile (coletele conținînd îndreptarul).

Abonamente individuale se fac în continuare prin factorii poștali.

S.S.F. primește numai abonamente colective (minimum 5 exemplare) la culegerile *Limbă și literatură* (vol. II, III, IV, 1982) și *Limbile moderne în școală* (vol. II, 1982).

17552
**
1982

LIMBĂ ŞI LITERATURĂ

SOCIETATEA DE ŞTIINŢE FILOLOGICE DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

0 IUL. 2005

LIMBĂ ŞI LITERATURĂ

Culegere de articole şi studii pentru profesorii din învăţământul de toate gradele, pentru învăţători şi studenţii filologi.

— **în anii 1955—1970 au apărut douăzeci şi şapte de volume (indice în vol. XXIV, 1970);**

— **în anii 1972—1974 — douăsprezece volume (indice în vol. IV, 1974);**

— **în anii 1975—1977 — şase volume (indice în vol. II, 1977);**

— **în anii 1978—1980 — douăsprezece volume (indice în vol. IV, 1980).**

Începînd cu anul 1978, culegerea limbă şi literatură apare în patru volume, cu un conţinut îmbunătăţit, în cadrul rubricilor: Limbă şi stil, Limba română de azi, Cultivarea limbii, Mica enciclopedie a limbii române, Teorie, critică, istorie literară, Analize de text, Limba şi literatura română peste hotare, Texte şi documente, Folclor, Didactica modernă, Perfecţionare, doctorate, grade didactice, Din istoria învăţământului limbii şi literaturii române, Recenzii, Note, urmărindu-se în special perfecţionarea învăţământului, integrarea acestuia cu cercetarea şi producţia, dezbaterea unor probleme teoretice şi practice ale predării şi învăţării limbii române, culegerea şi valorificarea datelor de istorie literară din diferite colţuri ale ţării.

Cărţile şi revistele propuse pentru recenzii şi orice corespondenţă vor fi trimise pe adresa: Societatea de ştiinţe filologice, str. Spiru Haret, nr. 12, cod 79664.

Comenzile pentru străinătate se fac prin ILEXIM, str. 13 Decembrie, nr. 3—5, P.O.B. 136—137, Bucureşti, ROMÂNIA.

7552

DEC 2014

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Limbă și literatură

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

2022

BUCUREȘTI — 1982

34241

Limbă și literatură apare sub egida Societății de științe filologice din R. S. România, cu sprijinul unui comitet alcătuit din : V. ARVINTE (Iași), ION DODU BĂLAN, ȘERBAN CIOCULESCU, COSTANTIN CIOPRAGA (Iași), ION COTEANU, CORNEL CÎRSTOIU (Tg.-Jiu), I. CRĂCIUN (Piatra-Neamț), LIVIA DASCĂL (Brașov), AL. GRAUR, D. PĂCURARIU, T. PETRIDE (Brăila), GH. POP (Baia Mare), IOAN RAȚIU (Tg.-Mureș), I. RIZESCU, GAVRIL SCRIDON (Cluj-Napoca), ROMULUS TODORAN (Cluj-Napoca), G. I. TOHĂNEANU (Timișoara)

Această culegere de articole și studii apare sub îngrijirea următorului colectiv : MIRCEA ANGHELESCU, MIOARA AVRAM, GH. BULGĂR, **BORIS CAZACU, redactor responsabil,** I. C. CHIȚIMIA, CLARA GEORGETA CHIOSA, PAUL CORNEA, **MIRCEA FRÎNCULESCU, redactor,** MIRCEA HANDOCA, I. HANGIU, LILIANA IONESCU-RUXĂNDOIU, ȘTEFAN MUNTEANU, AL. NICULESCU, ADRIANA NICULIU, A. GH. OLTEANU, N. SARAMANDU, D. SĂVULESCU, GRAZIELLA ȘTEFAN

Limbă și literatură

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA — Vol. II, 1982

Sumar

Limbă și stil

ALEXANDRU METEA — Comparația în *Făt-Frumos din lacrimă* de Mihai Eminescu 165

ILEANA OANCEA — Poezia ca act de limbaj la Nichita Stănescu . . 173

Mica enciclopedie a limbii române

MIHAELA MANCAȘ — Simbol (poetic) 183

Teorie, critică, istorie literară

GEORGETA ANTONESCU — C. Negruzzi și procesul de structurare a nuvelei românești 187

NUȚU ROȘCA — Metafora „albul munte" la Eminescu. Comentarii la poezia *Amicului F. I.* 194

D. MICU — Note specifice ale simbolismului românesc 200

Analize de text

IERONIM TĂTARU — G. Bacovia : *Lacustră*. De la varianta cunoscută la varianta definitivă 207

ION VASILE ȘERBAN — Zaharia Stancu : *Patria* 214

Texte și documente

NICOLAE MECU — Scrisori ale lui Perpessicius către G. Călinescu . 220

Folclor

GEORGE ANTOFI — Din istoricul culegerii *Poezii populare române* de G. Dem. Teodorescu. I. Locul colecției în epocă 230

GRAȚIAN JUCAN — Motive eminesciene în patrimoniul popular . . 239

Didactica modernă

Discuții

ION MOISE — Despre predarea modurilor și timpurilor verbului în școală 247

Din istoria învățământului limbii și literaturii române

VASILE NETEA — Onisifor Ghibu, memorialist al învățământului din Transilvania 250

Recenzii

MIHAI EMINESCU, *Fragmentarium*. Ediție după manuscrise cu variante, note, addenda și indici de MAGDALENA D. VATAMANIUC (Alexandru Melian) ; GEORGE COȘBUC, *Cîntece de vitejie*. Antologie, tabel cronologic, prefață, note și bibliografie de NICOLAE CONSTANTINESCU (Rodica Florea) ; ALEXANDRU TUDORICĂ, *Mihail Dragomirescu, teoretician al literaturii* (Nicolae Rață-Dumitriu) ; *Poetica americană. Orientări actuale*. Studii critice, antologie, note și bibliografie de MIRCEA BORCILĂ și RICHARD McLAIN (Liliana Ionescu-Ruxăndoiu) ; *Rumänische Märchen*. Herausgegeben von FELIX KARLINGER (Nicolae Saramandu) ; IRMGARD LACKNER, *Das Volksbuch Bertoldo in Rumänien* (C. Ciuchindel) ; ION PILLAT, *Eternități de-o clipă / Eternités d'un instant*. Traducere de ANDREEA DOBRESCU-WARODIN. Prefață de AUREL MARTIN (Ligia Zissu) 256

Note

BAZIL GRUIA, *Blaga inedit. Efigii documentare*, vol. I—II (Nae Antonescu) ; *Școala Mehedințiului*, 1981, nr. 6—7 (I. C. Chițimia) ; *A magyarországi románok néprajza — tanulmányok (Etnografia românilor din Ungaria — studii)* (Tănase Filip) 284

Sumarele în limbile engleză, franceză și rusă la volumele editate în 1982 vor figura în vol. IV.

COMPARAŢIA ÎN „FĂT-FRUMOS DIN LACRIMĂ" DE MIHAI EMINESCU

ALEXANDRU METEA

Basmul în proză *Făt-Frumos din lacrimă* a apărut în *Convorbiri literare*, IV, 1 şi 15 noiembrie 1870, la rubrica de *Literatură populară*, într-o perioadă cînd la Junimea, şi nu numai acolo, punctul de vedere asupra individualităţii creaţiei artistice culte cu motive şi subiecte folclorice era foarte neclar, lipsind un *distinguo* între o simplă transcriere şi „filtrarea motivelor folclorice prin conştiinţa artistică proprie, recrearea şi combinarea lor într-o expresie inedită şi personală" [1]. Acest lucru a contribuit, în mare măsură, la perpetuarea părerii că *Făt-Frumos din lacrimă* constituie doar o prelucrare care nu se îndepărtează prea mult de textul folcloric şi de aceea cercetările consacrate limbii şi stilului lui Mihai Eminescu au avut în aria lor de investigaţie, chiar atunci cînd ele au vizat întreaga operă beletristică a poetului, mai ales creaţia în versuri, referirile la acest basm fiind sporadice şi nesemnificative.

Este adevărat că, spre deosebire de alte opere eminesciene, etapele procesului de creaţie a acestei „adevărate poeme în proză" [2] sînt greu de identificat, întrucît basmul nu figurează în manuscrisele păstrate la Academie, iar prototipul său folcloric este accesibil cercetătorului, cel puţin pînă acum, numai prin intermediul unei variante ulterioare, culese prin 1960 de Teofil Teaha în Valea Crişului Negru [3]. Chiar şi în aceste condiţii vitrege, studierea mijloacelor artistice de înnobilare a cuvintelor din *Făt-Frumos din lacrimă*, care i-au conferit atributele prozei poetice, poate surprinde elemente care depăşesc cadrele strîmte ale stilului narativ folcloric şi îl transformă într-o creaţie originală.

Principală figură de stil în limbajul poetic popular, c o m p a r a ţ i a [4] are un rol artistic deosebit de important în structura basmului eminesc-

---

[1] Marin Bucur, Paul Cornea, Rodica Florea, Stancu Ilin, George Muntean, Teodor Vîrgolici, *Reviste literare româneşti din secolul al XIX-lea. Contribuţii monografice*, Bucureşti, Editura Minerva, 1970, p. 231.

[2] I. Nădejde, *Istoriea limbei şi literaturei române*, Iaşi, 1886, p. 476.

[3] Teofil Teaha, *Graiul din Valea Crişului Negru*, Bucureşti, Editura Academiei, 1961, p. 187—190.

[4] Despre comparaţie vezi : Jean Cohen, *La comparaison poétique ; éssais de systématique*, în *Langages*, Paris, 12, 1968, p. 43 şi urm. ; H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, 1961, p. 80 ; Danielle Bouverot, *Comparaison et métaphore*, în *Le français moderne*, 1969, nr. 2, p. 132—148, nr. 3, p. 221—239, nr. 4, p. 301—316 ; Ştefan Munteanu, *Stil şi expresivitate poetică*, Bucureşti, Editura şti-

cian. Definind arta de prozator a celui mai mare poet român, Tudor Vianu observa că „prin derogare de la funcția mai generală a comparației, care este aceea de a sensibiliza spiritualul, comparația lui Eminescu spiritualizează sensibilul, în acord cu întreaga tendință a artei lui scriitoricești“ [5]. Această funcție sensibilizatoare a comparațiilor răzbate aproape din fiecare pagină și colorează textul cu note de un pitoresc autentic popular, pe care se grefează elemente romantice specifice.

Reuniunea dintre cei doi semnificanți, care au rolul de a pune în evidență caracteristici ale realității exprimate de unul prin raportare la o calitate specifică, în contextul dat, a realității denotate de celălalt [6], se realizează în *Făt-Frumos din lacrimă* prin *ca* (de 81 de ori), *decît* (de 5 ori), *cum* (de 4 ori), *ca și cînd* (de 3 ori), *asemenea* (de 3 ori). Astfel, în prima treime a basmului apar comparații realizate exclusiv prin *ca*, primul element de legătură diferit de acesta fiind *ca și cînd* (10/24) [7]. Iată, spre exemplificare, comparațiile extrase, în ordine, doar din primele două pagini ale basmului : gînditor *ca meazănoaptea* (3/6), zîmbitoare *ca miezul luminos al zilei* (3/7), trăia singur *ca un leu îmbătrînit* (3/11), părul ei cel galben *ca aurul cel mai frumos* (3/22), fața mai albă *ca argintul crinului* (3/25), fața ei albă *ca o marmură vie* (4/2), ficior alb *ca spuma laptelui* (4/14), părul bălai *ca razele lunii* (4/15), mare *ca brazii codrilor* (4/21).

Reproducem, în continuare, contexte în care apar comparațiile corelate prin celelalte elemente de legătură :

d e c î t [8] : semăna mai mult a o vie rază de lună ce cutreiera aerul *decît a fir tort* (7/29), scumpă-i era frăția de cruce, ca oricărui voinic, mai scumpă *decît zilele*, mai scumpă *decît mireasa* (11/6—7), unul a fost mai mare *decît toate* (11/9), care [calul]-i mai rău *decît unul* de rînd (15/11—12) ;

---

ințifică, 1972, p. 177—194 ; Elena Slave, *Structura sintagmatică a expresiilor figurate*, în *Limbă și literatură*, XI, 1966, p. 397—413 ; C. Cruceru, *Comparația*, în *Limbă și literatură*, I, 1977, p. 220—223. Despre comparație la Mihai Eminescu : Gheorghe Bulgăr, *Expresia poetică în proza literară a lui Eminescu*, în *Limbă și literatură*, VI, 1962, p. 175—192 ; Idem, *Comparația la Eminescu*, în *Limbă și literatură*, VII, 1963, p. 269—284 ; Idem, *Studii de stilistică și limbă literară*, București, Editura didactică și pedagogică, 1971, p. 182—184 ; Gh. Chivu, *Comparația în opera scriitorilor romantici români*, în *Limba română*, XXIII, 1974, nr. 6, p. 487—498 ; Paula Diaconescu, *Elemente de istorie a limbii române literare moderne. Partea a II-a. Evoluția stilului artistic în secolul al XIX-lea*, Tipografia Universității din București, 1975, p. 251—253 ; Al. Rosetti, I. Gheție, *Limba și stilul operei beletristice a lui Mihai Eminescu*, în *Studii de istoria limbii române literare. Secolul al XIX-lea*, II, București, Editura pentru literatură, 1969, p. 338—339 ; G. I. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*. București, Editura științifică, 1965, p. 100—106 ; Idem, *Expresia artistică eminesciană*, Timișoara, Editura Facla, 1975, p. 112—114.

[5] Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, I, București, Editura pentru literatură, 1966, p. 143.

[6] Gh. Chivu, *lucr. cit.*, p. 488.

[7] Citatele sînt reproduse din Mihai Eminescu, *Proză literară*. Ediție îngrijită de Eugen Simion și Flora Șuteu. Cu un studiu introductiv de Eugen Simion, București, Editura pentru literatură, 1964, p. 3—23.

[8] *Decît* marchează un raport de inegalitate între cei doi semnificanți.

c u m[9] : fugeau *cum fug razele lunei* (12/37—38), faţa ei se-nsenină *cum se-nsenina o undă de o rază* (14/17), oamenii murmurînd la faima venirei lui, *cum vuieşte un lan de grîu la suflarea unui vînt* (22/6—7), nuntă mîndră şi frumoasă *cum n-a mai fost alta pe faţa pămîntului* (23/32—33) ;

a s e m e n e (a) : nu mai pot merge, *asemene celor* ce vor să fugă în vis (13/1—2), un cal *asemene cu acela* ce-l are tatăl meu (14/20), calul zbura *asemenea unui demon* urmărit de un blăstăm (18/32) ;

c a ş i c î n d[10] : îl luă de mînă *ca şi cînd ar fi vrut* să-i spuie ceva în taină (10/23—24), peri în vînt *ca şi cînd nu mai fusese* (12/30—31), zise fetei cu un gemăt apăsat, *ca şi cînd s-ar fi silit mult* să nu spuie încă (18/37).

Apropierea dintre realităţile denumite de comparat şi comparant se face întotdeauna pornind de la asemănările reale sau imaginate de artist. În mod obişnuit acest context comun are ca punct de plecare un adjectiv sau o acţiune exprimată printr-un verb şi mai rar un adverb sau chiar un substantiv. În ultimul caz putem vorbi, de cele mai multe ori, de o comparaţie implicită sau metaforică, contextul comun, absent, fiind doar sugerat. Astfel, îmbinarea *faţa ei de-o paloare umedă ca ceara cea albă* (9/37) presupune calitatea de *alb* a comparatului.

În *Făt-Frumos din lacrimă* contextul comun al celor 96 de comparaţii include în primul rînd verbe (47), apoi adjective (41) şi, în ultimul rînd, substantive (8).

Cele mai frecvente verbe care atrag comparaţii sînt *a z b u r a: zburau amîndoi prin pustiiul lungului mărei ca două abie văzute închegări ale văzduhului* (12/10—11), *zbură ca spaima cea bătrînă în urma fugiţilor* (12/23—24), *zbura ca un gînd, ca o vijelie* (18/16—17) ; *a c ă d e a: ea căzu ca moartă de groază* (9/22), *el căzu ca mort* (16/25), *ea căzu ca plumbul la pămînt* (19/24) ; *a f u g i: ei fugeau cum fug razele lunei peste adîncile valuri ale mărei, fugeau prin noaptea pustie şi rece ca două visuri dragi* (12/37—39) : *a c î n t a: să poată cînta ca dînsul* (5/4), *tunetul cînta adînc ca un proroc al perzării* (9/18); *a m e r g e: li se păru că nu mai pot merge, asemene celor ce vor să fugă în vis* (13/1—2), *mergea pe valurile mărei, care se aplecau înaintea lui, ca pe uscat* (14/1—2); *a s t r ă l u c i: faţa unuia strălucea ca alba lumină a soarelui* (13/21), *castelul strălucea în întunericul serei ca o uriaşă umbră* (14/15), celelalte verbe apărînd cîte o singură dată în construcţii comparative. Dintre acestea din urmă un loc aparte îl ocupă verbele cromatice eventive *a se însenina, a se roşi, a se înălbi şi a se înverzi*, al căror conţinut semantic, simţit prea sărac, prea şters de către poet, este întărit prin comparaţii plasticizante: *faţa ei se-nsenină cum se-nsenina o undă de o rază* (14/17), în care *undă* sugerează prezenţa unui epitet cromatic, *albastru ; peliţele de pe lumina ochiului i se roşise ca focul* (20/15) ; *ca*

---

[9] *Cum* realizează numai comparaţii sintactice la nivelul frazei.

[10] *Ca şi cînd* introduce numai comparaţii sintactice, dar al doilea termen al comparaţiei este o acţiune cu caracter ipotetic, ireal.

prin farmec foile galbene ale aleelor de arbori și ale straturilor se-nverziră ca smarandul. Florile triste și turburi se-nălbiră ca mărgăritarul cel strălucit (22/33—35).

Intensitatea coloristică a peisajului fabulos, specific basmului, este sugerată artistic și prin cuplarea adjectivelor cromatice în construcții comparative. Dintre adjectivele antrenate în comparații, 14 (adică 34,15% din numărul de 41 de adjective care apar în contexte comparative) aparțin sferei cromatice : *a l b : față mai albă ca argintul crinului* (3/25), *fața ei albă ca o marmură vie* (4/2), *un ficior alb ca spuma laptelui* (4/14), *manta albă ca ninsoarea* (23/21) ; *r o ș u : luna roșie ca focul* (9/25), *floare roșie închisă ca vișina coaptă* (14/27), *raze roșii ca focul ars* (18/26), *nu străluceau decît ochii roșii, ca două fulgere lănțuite de un nor* (18/39—40) ; *a l b a s t r u : ochii albaștri ca undele lacului* (7/32), *doi ochi albaștri ca cerul* (21/38) ; *b ă l a i : părul bălai ca razele lunei* (4/15) ; *g a l b e n : părul ei cel galben ca aurul cel mai frumos* (3/22—32) ; *s u r : capul ei sur ca cenușa* (16/8); *t u l b u r e : coloare stinsă și turbure ca turburii ochi ai morților* (22/18—19). Dintre celelalte adjective întărite prin comparații, o frecvență mai mare au *f r u m o s* și *s c u m p*, care apar fiecare în trei contexte comune : *erau frumoși ca zilele tinereții* (6/2), *era frumos ca luna unei nopți de vară* (6/5), *nuntă mîndră și frumoasă cum n-a mai fost alta pe fața pămîntului* (23/32—33) ; *scumpă-i era frăția de cruce, ca oricărui voinic, mai scumpă decît zilele, mai scumpă decît mireasa* (11/5—7). Remarcăm, în ultimul context, valoarea accentuală a repetiției adjectivului, cuplat pe rînd în trei comparații care schimbă perspectiva asupra lui. Celelalte adjective care aparțin unor construcții comparative sînt, în ordine alfabetică, *curat, dulce, gînditor, greu, împietrit, împrăștiat, înțepenit, limpede, luciu, mare* (de două ori), *mîndru, palid, rău, rece, singur* (de două ori), *trezit, visător, voios, zbîrcit, zîmbitor*.

Dintre cele 8 substantive cuprinse în comparații, doar 5 alcătuiesc contexte comparative cu valoare stilistică : *palat de-o marmură ca laptele* (5/28), *roiau fluturi ușori, ca sclipitoare stele de aur* (7/17—18), *degetele ca din ceară albă* (7/27), *fuior de o lînă ca argintul* (7/28), *fața ei de-o paloare umedă ca ceara cea albă* (9/37), celelalte comparații fiind șterse ca imagine : *un cal asemene cu acela ce-l are tatăl meu* (14/20), *vede iar o priveliște ca-n ziua trecută* (17/8—9) [11].

Literatura populară realizează comparațiile cu termeni din domenii care alcătuiesc universul de imagini al omului simplu, țăran sau cioban, care trăiește în mijlocul naturii. Elementele cu care se face comparația, deci punctele de referință, aparțin în creația folclorică regnului vegetal, regnului animal, naturii, produselor alimentare, metalelor și pietrelor prețioase, lumii obiectelor (din industria casnică, din gospodărie etc.), lumii abstracte, domenii ordonate în funcție de frecvență și de varietatea comparantului [12]. După sfera semantică, al doilea termen al comparațiilor

---

[11] Petru Ursache, *Poetică folclorică*, Iași, Editura Junimea, 1976, p. 151, include comparațiile de acest tip în rîndul celor constituite din forme gramaticalizate.

[12] I. Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române. Stil, stilistică, limbaj*, București, Editura Academiei, 1973, p. 141.

lexicale din basmul artistic eminescian se repartizează astfel, în ordinea descrescîndă a frecvenței : cel mai des apar termenii din sfera naturii (21), termenii abstracți (13), numele de obiecte din universul casnic și rural (11), numele de metale, pietre prețioase sau roci dure (10), apoi, mult mai rar, termeni din regnul vegetal (4), termeni care denumesc părți ale corpului omenesc (3), termeni referitori la regnul animal (2) și un singur termen care denumește produse alimentare, ceea ce evidențiază, din capul locului, un potențial artistic ridicat în *Făt-Frumos din lacrimă*, superior creațiilor folclorice.

Universul comparației la Mihai Eminescu atrage în mod deosebit termeni care evocă frumusețea naturii — mai ales nocturne — atît de cultivată de romantici : *rază :* părul bălai *ca razele lunii* (4/15), semăna mai mult *a o* vie *rază de lună* (7/29), fugeau cum fug *razele* lunei (12/37), se-nsenină cum se-nsenina o undă *de o rază* (14/17 ; în ultimele trei citate comparația are o tentă metaforică pe care i-o conferă contextul) ; *stea :* buzduganul sclipea ca un vultur de oțel, ca o stea năzdrăvană (5/19). roiau fluturi ușori, *ca* sclipitoare *stele* de aur (7/18), floarea din fereastră veghea printre frunzele ei, *ca o stea* roșie prin încrețiturile unui nor 15/17—19) ; *vijelie :* zbura ca un gînd, *ca o vijelie* (18/16—17), fugea scuturîndu-se *ca o vijelie* (21/25) ; *luna :* era frumos *ca luna* unei nopți de vară (6/5) ; *meazănoapte :* împărat întunecat și gînditor *ca meazănoaptea* (3/6) ; *miezul zilei :* împărătească tînără și zîmbitoare *ca miezul* luminos al *zilei* (3/37) ; *noapte :* un cap de fată oacheș și visător, *ca o noapte de vară* (11/37) ; *seară :* vede o priveliște *ca-n seara* trecută (17/8) ; *cer :* doi ochi albaștri *ca cerul* (21/38) ; *lumină :* strălucea *ca* alba *lumină* a soarelui (13/21) ; *fulger :* nu străluceau decît ochii roșii, *ca* două *fulgere* lănțuite de un *nor* (18/39—40); *vînt :* baba șuiera și se smulgea *ca vîntul închis* (7/3) ; *ninsoare :* manta albă *ca ninsoarea* (23/31) ; *sloi de gheață :* mîna rece *ca un sloi de gheață* (20/7) ; *undă :* ochii albaștri *ca undele* lacului (7/32).

Urmează, ca frecvență și importanță, comparanții care aparțin abstractului (comparații morale) : *apucată* „chinuit de diavol" DEX : scrîșni *ca apucată* (20/11) ; *demon :* zbura *asemenea unui demon* urmărit de un blăstăm (18/32) ; *geniu :* locuia singură *ca un geniu* într-un pustii (11/41); *gînd :* zbura *ca un gînd* (18/16); *închegare a văzduhului :* zburau amîndoi prin pustiul lungului mărei *ca* două abie văzute *închegări ale văzduhului* (12/10—11) ; *mort :* căzu *ca mort* în iarbă (16/25), baba sta întinsă pe laiță și înțepenită *ca moartă* (17/19—20) ; *spaimă :* zbură *ca spaima* cea bătrînă (12/22), un uriaș împetrit *ca spaima* (19/4) ; *umbră :* castelul strălucea în întunericul serei *ca o* uriașă *umbră* (14/15) ; *vis :* o fată frumoasă, cu ochii gînditori, dulce *ca visele* mării (10/39—40), fugeau prin noaptea pustie *ca* două *visuri* dragi (12/39). Acest caracter foarte abstract și general al comparațiilor stăruie în toate creațiile poetice eminesciene ale anului 1870, cînd geniul poetului se afirmă cu toată vigoarea [13], comparația morală fiind încă larg

[13] G. I. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, p. 104.

folosită și în proza și poezia anilor 1870—1873 [14]. Acest tip de comparație, care îmbină o realitate concretă cu una abstractă, dă o imagine sensibilă realității imediate, o esențializează sau îi descoperă trăsături feerice fabuloase ori ireale [15].

În al doilea rînd, termenii cu care se face comparația se referă la mediul casnic și țărănesc : *foc :* luna roșie *ca focul* (9/25), raze roșii *ca focul* ars (18/26) ; *cărbune :* ardea *ca un cărbune* (19/12) ; *cenușă :* cap sur *ca cenușa* (16/8); *creț :* părul împrăștiat *ca creții* unei mantii de aur (22/26) ; *cuib :* o așează *ca într-un cuib* (9/33) ; răsărea *ca un cuib* alb o cetate frumoasă (11/33—34) ; *horă :* voioși *ca horele* (6/2—3); *leagăn :* o puse-n luntre, ducînd-o *ca-ntr-un leagăn* peste lac (9/31) ; *pînză :* o lebădă își înălțase aripele *ca pe niște pînze* de argint (10/28), sau la domeniul mineral : *argint :* față mai albă *ca argintul* crinului (3/25), lînă *ca argintul* (7/28) ; *aur :* părul ei cel galben *ca aurul* (3/22) ; *diamant :* lacrimi curate *ca diamantul* (22/14—15 ; *marmură :* fața ei albă *ca o marmură vie* (4/2) ; *mărgăritar :* florile triste și turburi se-nălbiră *ca mărgăritarul* cel strălucit (22/34—35) ; *plumb :* ea căzu *ca plumbul* la pămînt (19/24), mîna grea *ca plumbul* (20/7) ; *smarand :* foile galbene se-nverziră *ca smarandul* (22/34) : *stîncă :* fața zbîrcită *ca o stîncă* buhavă (6/34). Comparațiile care includ astfel de substantive au o puternică valoare expresivă, ele sugerînd, de cele mai multe ori, intensitatea culorilor. Uneori comparația potențează și nuanțează o culoare, alteori ea sugerează o altă caracteristică vizuală, căreia i se asociază și o nuanță cromatică [16].

Foarte rar comparanții desemnează realități care aparțin regnului vegetal: *brad :* mare *ca brazii* codrilor (4/21); *lan :* oamenii așteptau murmurînd cum vuiește un *lan* de grîu la suflarea unui vînt (22/6—7) ; *trunchi :* ea era *ca trunchiul* (17/21) ; *vișină :* floare roșie închisă *ca vișina coaptă* (14/28) ; regnului animal : *leu :* trăia singur *ca un leu* îmbătrînit (3/11) ; *vultur :* sclipea *ca un vultur* de oțel (5/19), anatomiei umane : *față :* luna cea palidă *ca fața* unei fete moarte (11/21—22), luna limpede înflorea *ca o față* de aur (23/6) ; *om :* se uită mult în ochii tatălui său, *ca un om* care se deșteaptă dintr-un vis (15/16) sau domeniului alimentar: *spuma laptelui :* ficior alb *ca spuma laptelui* (4/14). Ultima comparație citată este întîlnită și în balada populară *Miorița*.

Comparațiile din *Făt-Frumos din lacrimă* au în marea majoritate a cazurilor un caracter explicit, contextul comun care le generează fiind transparent. Acest lucru nu trebuie să surprindă, întrucît comparația explicită este caracteristică atît creațiilor artistice populare, cît și clasicismului, de unde este preluată și revitalizată de literatura romantică [17]. Presat de tiparele comparației folclorice, fără însă să apeleze decît foarte rar la construcții fixe specifice poeticii populare : ficior *alb ca*

[14] Al. Rosetti, I. Gheție, *lucr. cit.*, p. 338.
[15] Gh. Bulgăr, *Comparația la Eminescu*, p. 278.
[16] Luiza Seche, *Cromatica eminesciană*, în *Cercetări de lingvistică*, XVI, 1971, nr. 2, p. 376.
[17] Gh. Chivu, *lucr. cit.*, p. 491.

spuma laptelui (4/14), lumina *roșie ca focul* (9/25), manta *albă ca ninsoarea* (23/31) etc., Mihai Eminescu ridică pe o treaptă superioară valoarea expresivă a acestei figuri de stil, care dobîndește o rezonanță cu atît mai puternică, cu cît distanța dintre semnificația celor doi termeni este mai mare și deci analogia mai puțin previzibilă [18]. Sînt edificatoare, în acest sens, comparațiile : tunetul cînta adînc *ca un proroc al perzării* (9/18), locuia singură *ca un geniu într-un pustii* (11/41), fugeau prin noaptea pustie *ca două visuri dragi* (12/39), zbura *asemenea unui demon urmărit de un blăstăm* (18/32).

Aceeași noutate, specifică romantismului, se degajă și din comparațiile implicite, mai puțin numeroase în acest basm și frecvente mai cu seamă în creația poetică eminesciană. Ele obligă pe cititor, în absența contextului comun, să caute singur corelațiile dintre comparat și comparant. Așa se întîmplă în construcțiile comparative : *palat de-o marmură ca laptele* (5/28), *roiau fluturi ușori, ca sclipitoare stele de aur* (7/18), *degetele ei ca din ceară albă* (9/37), în care procesul descifrării comparației ne îndeamnă să încercăm noi înșine completarea imaginii cu însușirea pe care comparantul doar o sugerează, cu discreție, pe lîngă substantivul comparat.

Structura formală a comparației din *Făt-Frumos din lacrimă* este cu precădere simplă, comparatul fiind însoțit de un singur comparant, de tipul *cap sur ca cenușa* (16/8). Foarte rar, atunci cînd prozatorul dorește să accentueze ideea poetică și să ne ofere mai multe perspective asupra realității pe care urmărește să o caracterizeze, el face apel la comparațiile multiple, procedeu specific primei perioade a literaturii romantice românești [19]. Conștient de caracterul retoric pe care îl aduce cu sine abuzul de astfel de comparații, nepotrivite în contextul unui basm artistic, și de opoziția dintre comparațiile multiple și structura tradițional simplă a acestei figuri de stil în literatura populară, Mihai Eminescu dozează cu multă atenție acest procedeu, obținînd întotdeauna efectele artistice dorite. În paginile basmului întîlnim astfel trei tipuri de comparații multiple, fiecare folosit de două ori :

1. comparatul este urmat de un lanț de doi comparanți : [buzduganul] sclipea *ca un vultur de oțel, ca o stea năzdrăvană* (5/18—19), zbura *ca un gînd, ca o vijelie* (18/16) ;

2. termenul comparat este reluat, avînd de fiecare dată comparanți deosebiți : scumpă-i era frăția de cruce, *ca oricărui voinic*, mai scumpă *decît zilele*, mai scumpă *decît mireasa* (11/6—7), Ei fugeau *cum fug razele lunei peste adîncile valuri ale mării*, fugeau prin noaptea pustie și rece *ca două visuri dragi* (12/37—39)[20] ;

3. aceleiași realități îi sînt atribuite însușiri diferite care intră, fiecare, în relație cu comparanți deosebiți : boierii [...] erau frumoși *ca zilele tinereții* și voioși *ca horele* (6/2—3), mîna se făcuse grea *ca plumbul* și rece *ca un sloi de gheață* (20/7—8).

---

[18] Ștefan Munteanu, *lucr. cit.*, p. 188.
[19] Gh. Chivu, *lucr. cit.*, p. 493.
[20] Primul comparant este, aici, o unitate sintactică de mare întindere.

Cercetarea monografică a construcțiilor comparative pune în lumină, alături de studierea altor mijloace artistice [21], nu numai ce a împrumutat *Făt-Frumos din lacrimă* din poetica folclorică, dar și ce îl deosebește de modelul popular.

Ca structură, comparația din basmul eminescian urmează tiparele tradiționale ale stilului narativ folcloric : contextul comun cuprinde mai ales verbe (47 = 48,96%) și adjective (41 = 42,71%), foarte rar substantive (8 = 8,33%), iar reuniunea celor doi termeni se face cel mai frecvent prin *ca* (81 = 84,35%) și mai puțin prin *decît, cum, ca și cînd, asemenea* (15 = 15,62%).

Originalitatea comparației eminesciene este pusă în lumină de sfera semantică a comparantului, întrucît, alături de termenii selectați din universul de imagini al povestitorului popular, cel mai des întîlnim asociații surprinzătoare, care poartă amprenta sensibilității marelui poet romantic român. Comparațiile de acest tip, specifice nu numai prozei poetice, ci și creației în versuri a lui Mihai Eminescu, fac din *Făt-Frumos din lacrimă* o etapă importantă a drumului spre perfecțiunea limbajului artistic din creațiile de mai tîrziu.

[21] Cf. Alexandru Metea, *Metafora în basmul eminescian Făt-Frumos din lacrimă*, în *Limba română*, XXX, 1981, nr. 1, p. 61—66.

POEZIA CA ACT DE LIMBAJ LA NICHITA STĂNESCU

ILEANA OANCEA

Acordînd actului poetic sensul lui originar de „facere" (*poiesis*), „activitate", și avînd în vedere limbajul ca materie semnificantă a poeziei, despre care vorbea un „experimentator" atît de lucid ca Paul Valéry, Nichita Stănescu este poet într-o astfel de înaltă și veche accepție, devenită definitorie pentru modul în care modernitatea a conceput procesul de semioză în cadrul acestui tip de discurs. El este conștiința lirică poate cea mai obsedată de valoarea instauratoare a limbajului în poezie [1] și, dacă acceptăm că „imaginația poeților este în întregime verbală" [2], cu siguranță cel mai complex poet imaginativ din lirica noastră actuală.

Creația lui oferă din perspectivă metatextuală o imagine deosebit de revelatoare asupra *stării poeziei*, vizibilă și în „dialogul" inițiat de poet la nivel intertextual cu „momente" care jalonează revoluția limbajului poetic modern (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire).

Că Nichita Stănescu „dezbate" liric teme ale poeticii putem descoperi în *Președintele Baudelaire*, în care distihul : „El a mai precizat că limba poezească / Este amenințată de o aparență mult prea curentă" (157) [3] conduce chiar spre zona problematică — și mereu deschisă — a poeziei concepute ca act de limbaj, implicînd tocmai această activitate transformatoare, cu caracter instaurator, pe care marele poet francez a declanșat-o în lirica modernă europeană.

---

[1] *Poeta faber*, ca mai toți modernii, la Nichita Stănescu înregistrăm „o semnificativă deplasare a accentului de pe *mimesis* pe *poiesis*, de pe *imitație* pe *actul construcției poeziei* : pentru poet limbajul este, indiferent de apropierea sau distanțarea lui de concretul existențial, o realitate cu drepturi egale în fața gestului constructiv, substanță aparte și oferindu-se modelării și metamorfozei" (Ion Pop, *Nichita Stănescu, Spațiul și măștile poeziei*, București, Editura Albatros, 1980, p. 133—134). De altfel noțiunea de funcție poetică a limbii este exemplar evidențiată tocmai de creația poetică modernă, marcată, după cum se știe, de o atît de vie conștiință a travaliului lingvistic semnificant. Cf., în acest sens, Jean Michel Adam, Jean Pierre Goldenstein, *Linguistique et discours littéraire. Théorie et pratique des textes*, Paris, Larousse, 1976, din care reținem : „Noțiunea de funcție poetică a permis să nu se mai considere comunicarea poetică ca un mod de expresie lirică (ceea ce era în mod esențial la origine) sau un mod de a ști sau de a vedea (aceasta în epoca „romantică"), ci *ca un mod de invenție prin limbaj*, experimentarea potențialităților limbii" (s. aut., p. 130).

[2] Jean Cohen, *Le haut langage, Théorie de la poéticité*, Paris, Flammarion, 1979, p. 174.

[3] Exemplele au fost extrase din Nichita Stănescu, *Starea poeziei*. Prefață de Aurel Martin, București, Editura Minerva, 1975.

Deşi într-un alt text, interesant tocmai din acest punct de vedere, intitulat *Matematică poetică*, ni se spune că : „Matematica s-o fi scriind cu cifre / dar poezia nu se scrie cu cuvinte" (379), versurile în discuţie constituie o replică doar aparent polemică la celebra afirmaţie a lui Mallarmé că poezia nu se face cu idei, ci cu cuvinte, fiindcă poetul ştie foarte bine — şi o demonstrează drumul însuşi al creaţiei sale — că semnele poeziei — cuvintele — sînt funciar a l t f e l de semne : diferite de cele matematice şi, deopotrivă, diferite şi de cele constitutiv şi necesar „mult prea curente" ale limbajului instrumental, utilitar. Ca semne prin excelenţă afective, întoarse spre fenomen şi concret, cuvintele stau la îndemîna poetului, tînjind să capteze în ele, graţie mişcării combinatorii a textului, pururea reînnoite, luate de la capăt cu fiecare lectură şi cu fiecare text în parte, iarăşi şi iarăşi, „acea faţă emoţionantă a lumii, acest strat de expresivitate, acest patetism al lucrurilor şi al fiinţelor" [4], căci semnificaţia antropologică a universului pe care poetul, în primul rînd, o percepe dintr-o dată şi printr-o totală implicare este, cum precizează Jean Cohen citîndu-l pe Heidegger, „fără încetare şi de totdeauna impregnată de o tonalitate afectivă" [5]. Şi iată cum poezia se scrie cu cuvinte, dar, trebuie să precizăm neapărat, numai în măsura în care ele şi-au abolit semnificaţia lor mult prea curentă, pur denotativă, pentru a dobîndi o alta de tip poetic.

Acceptînd prin urmare faptul că există, cum crede poeticianul francez, două categorii de sensuri : unul conceptual sau noetic şi altul afectiv sau patetic [6], discursul liric poate fi privit nu numai ca limbaj al afectivităţii — profunde—, ci şi ca afectivitate a limbajului. Introducînd acest dualism în miezul însuşi al semnificaţiei, poezia se dovedeşte încă o dată, cum s-a afirmat de atîtea ori în secolul nostru, a r t ă a c u v î n t u l u i, deci act de limbaj, deschis însă o b l i g a t o r i u spre profunzimea „patetică" a lumii interiorizate într-o conştiinţă. Deopotrivă fapt lingvistic, dar şi fapt antropologic, ea este calea regală ce duce către o experienţă originară, imediată, totală, care se traduce în „figuraţia" poetică, avînd tocmai acest rol unificator. De aceea, universul poeziei situat dincolo de construcţiile reflecţiei „traduce", desigur, o „aventură" a limbajului eliberat de „aparenţa lui mult prea curentă", dar, în aceeaşi măsură şi simultan, una existenţială. Am putea chiar susţine acum că funcţia poetică (retorică sau stilistică) reprezintă tocmai această mediere între dimensiunea lingvistică şi cea antropologică a literaturii, „figurile" de retorică funcţionînd în textul poetic ca nişte adevărate p r e d i c a t e a n t r o p o l o g i c e.

În universul imaginar „derealizat" (Bousoño) al poeţilor moderni, din ce în ce mai puţin mimetic, şi chiar nonmimetic, pentru că aspiră

---

[4] Jean Cohen, *op. cit.*, p. 169. Reţinem, de asemenea, afirmaţia : „Lumea ştiinţei este lumea cosmologică în care lucrurile sînt predicate pornind de la raporturile lor cu alte lucruri, în timp ce lumea poetică este antropologică".

[5] Jean Cohen, *ibidem*.

[6] De altfel stilistica modernă a acceptat această dihotomie care dublează noţiunea saussuriană de semn lingvistic cu cea de semn stilistic sau poetic (în terminologia lui Cohen, afectiv sau patetic), corespunzînd funcţiei poetice a limbii.

către o altfel de imitație, mult mai profundă și mai dificilă. ființînd după legi strict interioare, în acord, de fapt, cu linia generală de evoluție a artelor moderne, limbajul poetic devine instrumentul sugestiei și al caracterului vizionar al lirismului. Ignorînd cu totul modalitatea facilă de a simți și de a adera la lumea fenomenală, Nichita Stănescu este prin excelență tocmai ceea ce se numește un poet de viziune [7].

Poezia sa țintește, prin cele mai interesante aspecte ale ei, să răscolească, cu vîrtejul său irațional, din adînc, să dinamizeze și să relativizeze actul percepției, propunînd spre contemplare lumi posibile, din ce în ce mai problematice, derutante, care se nasc în și prin cuvînt ; punțile, reconfortante, spre un univers cunoscut de mai înainte se împuținează treptat și chiar dispar, poezia însă nu încetează, din această cauză, cum vom încerca să arătăm în continuare, de a fi purtătoarea unui sens emoțional ; mai mult decît atît, acesta se impune cu violența sa subiectivă (alta, se înțelege, decît cea romantică), mergînd de la o intensitate de tip vizionar spre un lirism tot vizionar, dar pe care l-am putea numi „nonfigurativ" și în care, dacă n-ar fi semnificația afectivă — susținută de o dublă deschidere, spre profunzimea obscură a eului, dar și spre cea opacă, ambiguă, a lumii —, actul de comunicare nu s-ar mai putea institui.

Transcriem pentru început versurile din poezia erotică *Miraj de iarnă* : „Patru sori de abur *alb* se desfăceau pe cerul nopții, / brațele mi-erau atrase către ei. / Tu stăteau pe-un bulgăr mare de zăpadă *verde*, / pletele ți-erau atrase către ei. / Cerul era *negru*, fără aștri, numai sorii / cei de abur *alb* se desfăceau / în șuvițe *sclipitor de albe*, spiralate / peste negrul nopții, surd, se desfăceau. / / Tu stăteai pe-un bulgăr de zăpadă *verde*, / coama ta se resfira bătînd în sus / și pe cerul *negru* ca o ceață, / *neagră* era coama ta în sus. // Eu stăteam cu brațele atrase, ridicate, / ca și cum m-aș atîrna de un stejar *tăcut*, / cu o ramură plecată, *neagră* peste mine, / către patru mari vîrtejuri într-un cer *tăcut* // Aer *negru* și zăpadă *verde*. / Patru sori *de aur* surd se desfăceau pe cer, / ora taciturnă ne ținea-mpietriți alături / și pe jumătate smulși spre cer" (164). „Mirajul" care scaldă evocarea menită să materializeze și să impună o stare afectivă profundă este, în primul rînd, efectul cromaticii sugerate prin epitet : *alb (de aur)* al celor patru sori se opune lui *negru* — *cerul* și mai ales *aerul*, „materie" imaginară, în general, transparentă, fluidă, vaporoasă, devenită aici compactă, opacă, asemenea părului iubitei, ca și o ramură plecată, *neagră*, desprinsă dintr-un stejar imaginar, toate asimilate nopții, iluminate lăuntric de cei patru sori de aur, rotindu-se ca patru mari vîrtejuri pe cerul tăcut. Cifra patru, prin „exactitatea" ei dincolo de orice atingere cu vreun referent posibil, mărește caracterul vizionar,

[7] Avem în vedere accepția stilistică a termenului așa cum apare la Carlos Bousoño, *Teoria expresiei poetice*. Traducere de Ileana Georgescu. Tălmăcirea versurilor de Veronica Porumbacu. Studiu introductiv de Mircea Martin, București, Editura Univers, 1975. Stilisticianul spaniol opune imaginilor tradiționale folosite în poezie pînă la sfîrșitul romantismului imaginile vizionare (caracterizînd un nou tip de lirism, cel vizionar) prin care poetul se dovedește, uneori, un creator absolut, care nu „imită" sau interpretează natura, realul, ci, dimpotrivă, îl creează, inventînd, prin limbaj, realități inexistente, încărcate de semnificații complexe, imanente textului.

onîric al „mirajului". Zăpada *verde* (culoare aproape spectrală, ireală, „patetică", apropiindu-şi altfel obiectul, înstrăinîndu-l întîi la nivelul denotaţiei pentru a ni-l restitui, intensificat, ca un veritabil predicat antropologic, la cel al conotaţiei) este „centrul" imaginativ şi cromatic din care ne priveşte iubita poetului, comunicînd astfel, printr-o prezenţă numai sugerată, cu o natură miraculoasă, „derealizată", străbătută de o viaţă secretă şi strălucind în culori devenite esenţiale (elemente constitutive ale substanţei reveriei poetice *hic et nunc).* În acest peisaj în care ora tulburător de gravă a „mirajului" s-a desprins din curgerea heracliteană a timpului, singura mişcare, estompată şi ea, „surdă", este cea a sorilor sclipitori („de aur"), iradiind o intensă şi ciudată luminozitate, străjuită şi pusă în valoare de verdele zăpezii şi de negrul nopţii, imagine metonimică a extazului resimţit de protagoniştii împietriţi în durată şi necuvînt.

Desfacerea sorilor (sărbătorind într-o clipă privilegiată, dilatată imens, comuniunea de esenţă dintre anthropos şi cosmos) spre care au ţîşnit, încremenind, braţele poetului, întîmplată într-un trecut continuu, are loc — adevărată „coincidentia oppositorum", susţinînd caracterul vizionar al lirismului din această creaţie — pe cerul cel mai primitor de reverie poetică : cerul nopţii.

Poezia lui Nichita Stănescu ne oferă şi cîteva tipuri mai complexe de imagini vizionare obţinute prin transferuri atributive [8]. Iată un fragment cu efecte depăşind nivelul microcontextului citat din poezia *Al meu suflet, Psychée,* în care înregistrăm transferarea în text a unei însuşiri venind dinspre un „centru" de inducţie, motivarea analogică pe latura semnificatului aspirînd să creeze raporturi necesare între elementele altfel arbitrare ale limbajului. Uniformizarea cromatismului dispunînd de un asemenea centru de „iradiere" *(soarele de aur)* acţionează aici prin retrosemnificaţie după o „logică" analogică — cu valoare structurantă, specifică anumitor orientări literare (suprarealismului, de exemplu, dar şi folclorului) —, ceea ce ne-ar îndreptăţi să vorbim nu numai despre existenţa unei metafore „filate" [9], abolind, în fond, prin dependenţe semantice ce pot fi raţionalizate şi care închid în text referinţa, arbitrarul, atît de şocant, privit din afară, al unor astfel de texte, ci şi a unui epitet „filat", al cărui semantism este de asemenea pregnant justificat intratextual. „Filarea" epitetului pe parcursul textului, prin anexarea lui la toate substantivele xistente, îl impune cu o evidentă forţă metaforică, transfigurativă, obligîndu-ne, în acelaşi timp, să urmărim traiectul atributiv ca atare, ca şi circularitatea lui intratextuală : „Apoi îngerul, ah,

---

[8] Bousoño a studiat acest fenomen în lirica lui Juan Ramón Jiménez şi Federico García Lorca, considerîndu-l un „artificiu retoric" generînd o „derealizare" a imaginii şi, ca atare, cultivat în poezia modernă. „Procedeul în discuţie — menţionează stilisticianul spaniol — constă într-o deplasare verbală ce operază în text o anumită atribuire de calităţi sensibile ce trec astfel de la suportul lor natural la vecinătăţile fizice ale acestuia, dîndu-ne o impresie de *surpriză,* datorită unei *irealităţi curajoase* (s. aut.) care se oferă atunci percepţiei noastre" *(op. cit.,* p. 111). Într-o notă se precizează : „...sub altă formă, mult mai puţin surprinzătoare, sub forma hipalagei, a existat în poezia antichităţii" (p. 127).

[9] Vezi pentru această clasă de metafore moderne, utilizate de suprarealişti, Michael Riffaterre, *La production du texte,* Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 217—234.

îngerul, ah, îngerul, ah, îngerul / a plecat cu aripi *de aur* zburînd / într-un aer *de aur*, / Fluturi *de aur* / fîlfîiau în aura îngerului *de aur*. El zbura aurit, / el era *cu totul și cu totul de aur* / ... El se îndepărta către o depărtare *de aur*, / în care apunea soarele *de aur*. / — De ce te îndepărtezi de mine, i-am strigat, / de ce pleci, de ce ? / — Fără pricină, mi-a răspuns, fără pricină ...“ (297—298). Esența procedeului constă în „invadarea“ contextuală a unei însușiri devenite „rătăcitoare“, deci în atașarea ei de determinate care se egalizează astfel, potențîndu-se o stare afectivă difuză, dar în același timp intensă, sugerată doar în text, pentru că este purtată cu discreție de o imagine transformată în viziune (sinteză afectiv-imaginativă), deci profund irațională, subiectivă.

Compunînd de fapt textul și proiectîndu-l pe dimensiunea imaginarului, epitetele în discuție nu au o semnificație plenară decît raportate unele la altele, deci în grup și, oarecum, toate în funcție de „nucleul“ central care le „îndreptățește“. Iată cum, în interiorul acestui microcosmos, ființînd intratextual, închis și autosuficient, o „logică“ a atribuirii se impune, care nu are însă nimic comun cu comunicarea lingvistică normală. Avem a face cu un fenomen de reiterare a adjectivului *de aur*, reductibil paradigmatic la un model din text : *soarele de aur*, a cărui expansiune sintagmatică — ce se face odată cu textul, dar perceptibilă retroactiv — instituie un cod conotativ în care adjectivul-epitet *(de aur)* repetă mereu, pe tot parcursul acestuia, semele : strălucire euforizantă „patetică“. explozie de lumină de nimic umbrită, frenezie în stare „pură“. Asocierea tradițională, convențională, „semănînd“ cu realitatea : *soarele de aur*, pentru că are la bază o îmbinare compatibilă de tip referențial, ca matrice a textului, intensificînd ideea de luminozitate neîntinată, benefică, grație actualizării sub formă de relație predicativă a unora din trăsăturile semantice esențiale ale substantivului *soarele*. organizează — și decide — modul de existență, care este acela de pură și vibrantă strălucire, a acestui microunivers poetic de natură vizionară, dîndu-ne, pe măsură ce această izotopie se construiește și se impune, tot mai mult, fără a fi de nimic tulburată sau concurată, o impresie sporită de „proprietate“. Disjuncția calificării, prezentă în asocierile *aripi de aur, fluturi de aur, depărtare de aur*, este, grație egalizării contextuale a însușirii, ascunsă sau chiar anulată, locul ei luîndu-l acum chiar reversul ei, concentrarea, „focalizarea“ ei paradigmatică. Luminate prin reflectările lor reciproce, cuvintele au devenit, astfel, tot mai mult, cum a arătat un poetician german [10], producătoare ale unei „realități“ ireale, stînd sub semnul „fanteziei dictatoriale“ a poetului vizionar ; figura în discuție are în fragmentul analizat tocmai o astfel de funcționalitate.

Caracteristicile stabilite de Hugo Friedrich pentru lirismul european, începînd cu Baudelaire, se dovedesc adevărate „constante“ de evoluție și pentru lirismul nostru actual, care se dezvoltă astfel în zona resemantizării combinatorii a cuvintelor, deci acolo unde a avut loc „revoluția“ poetică modernă. Chiar și „revenirea“ la tradiție se face în spiritul

[10] Vezi în acest sens Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne de la mijlocul secolului al XIX-lea pînă la mijlocul secolului al XX-lea*. În românește de Dieter Fuhrmann, București, Editura pentru literatură universală, 1969.

deschiderii semantice, de tip combinatoriu, a elementelor reactualizate, ceea ce demonstrează încă o dată valabilitatea acestei legi imanente a poeziei descoperite de poetica și retorica epocii noastre, și anume că înnoirea poetică se situează în spațiul abaterii (al incompatibilităților semantice) sistematic exploatate. Literatura este, astfel, un sistem în care prezentul cu „orizontul lui de așteptare" „redatează" axiologic trecutul. Poezia, restructurată din interior, nu mai evocă pur și simplu „uneltele" tradiționale, „gramaticalizate", chiar atunci cînd se construiește cu ajutorul lor.

Astfel, de exemplu, un epitet ca *sacru* din textul care urmează, conotat pozitiv de o îndelungată tradiție poetică, este prins într-o structură nouă (de tip negativ, negația fiind o „dominantă" stilistică în poezia modernă), și ca atare resemantizat, într-un context în care „timpul" — o constantă tematologică de data aceasta — este puternic particularizat ; timp mai mult decît „profan", deconcertant, contradictoriu, crîmpei de durată tulbure, dureroasă, mustind de materialitate, deci vie : „Și nimic *nu era drept,* nici *simplu,* nici *sacru* / în după amiaza cu berării. / Secundele din jur, după masacru / lent putrezeau în ore *grase, groase, vii*" (242). Epitetul *sfînt* se asociază unui substantiv menit să-l „denobileze" *(duhoare)* și în același timp să-i relativizeze semnificația tocmai prin angrenarea lui într-un context bazat pe incompatibilitate semantică : „Pămînt de carne, bun de mîncare, / pămînt de oase strălucinînd / o, ce miros violent, / ce *sfîntă* duhoare / *de diamant* au pietrele tale, / pămîntule de pămînt !" (284).

Iată o poezie închinată literelor, plină de astfel de epitete (unele neologisme), în care stratul apreciativ — dar nu numai el, ci și determinatele deopotrivă — se clădește printr-o deplină „egalitate" a cuvintelor, N. Stănescu ducînd mai departe acel drum al poeticii moderne care a valorificat estetic zona repulsivă a vocabularului și arătînd astfel că nu există cuvinte aprioric apoetice. Spicuim : „Ce ești tu, A ? / tu *cea mai omenească* și / *cea mai absurdă* literă, / o, tu, sunet glorios ! / . . . / *tîrfă fermecătoare* / *disperată* zeiță / . . . / A, tu stafie *amenințătoare,* / cine ești / și ce vrei ?" (217). Epitetele apreciative realizează contacte imprevizibile între ele *(cea mai omenească,* / *cea mai absurdă)* sau între ele și determinat („tîrfă *fermecătoare*" — combinația „demitizantă" apăruse și la Arghezi —, „*disperată* zeiță"). Litera A se întrupează generînd un cîmp de asociații multiple în care imaginea se constituie iconoclast la nivelul determinatului *(tîrfă,* dar și *zeiță, stafie)* și se încarcă afectiv la cel al determinantului *(cea mai omenească* etc.).

Epitetele neologice denumesc unele calități generice ținînd de organizarea conceptuală a lumii ; *abstract,* de exemplu, se repetă pe lîngă substantive trimițînd spre un real, care este astfel sistematic negat în plenitudinea sa substanțială : „M-au călcat aerian / *abstractele* animale, / fugind speriate de *abstracți* vînători / speriați de o foame *abstractă,* / burțile lor țipînd i-au stîrnit / dintr-o foame *abstractă*" (94) ; *absurd* : „Privește-ți mîinile și bucură-te, căci ele sînt *absurde*" ; *concretă* : „Și pasul din greșeală, stins / să calce-o coajă de planetă — / desigur alta, ridicînd / o aură de somn, *concretă*" (130). Dacă *abstract* răpește concre-

teţea unor substantive vizînd fenomenalitatea lumii, *concret* este menit să „afirme" (în mod intelectual, deci nu să evoce) calităţile „pipăibile" ale unei „realităţi" rămase însă intangibilă (o aură de somn *concretă).*

Conceptele pe care poezia sa le conţine de asemenea cu trimiteri directe la filozofie sînt cele care reclamă mai ales „epitetul", tocmai pentru că el poate să le abată de la funcţionalitatea lor pur raţională spre una de tip poetic (deci intuitivă, afectiv-imaginativă) : epitetul (chiar şi cel neologic), avînd acum o valoare concretizatoare, devine canalul prin care se scurge un fluid emoţional greu de calificat : „Frunză albă de pom lin / cuget iarăşi la Plotin / şi la adevărul *sferic* / plămădit din *întuneric* în care mai an / fuse un cioban / cu-o turmă de oi / dusă în zăvoi / şi alţi doi ciobani / mult mai ortomani / la apus de soare / ce-au vrut să-l omoare..." (202). Se obţine în felul acesta o „cunoaştere" vizionară, realizată printr-o materializare care închide, opacizează semnificaţia. Putem astfel desprinde, ca o dominantă a universului său poetic, o mare capacitate de a materializa, de a infuza o viaţă aproape senzorială atît abstracţiilor — întîlnite frecvent la nivelul limbajului poetic nefigurat —, „scheletul" pe care se înalţă o parte din lumea poeziei sale, cît şi reversul acesteia, puterea de „dematerializare" a concretului, ambele tendinţe întîlnindu-se în efectul comun, specific modernităţii poetice, care este tocmai crearea a ceea ce Hugo Friedrich numea o „realitate ireală".

Poetul nu este însă numai un mînuitor al cuvintelor care, ca semne poetice (afective sau patetice), sînt aduse în starea de graţie (poetică), adică egalizate întîi sub aspectul „poeticităţii" şi apoi eliberate — graţie procesului de resemantizare combinatorie — de aparenţa lor mult prea curentă (cum ceruse, de altfel, „preşedintele" Baudelaire în poezia cu acest titlu), ci şi un iubitor al rarităţii, ineditului propriu-zis lingvistic, pe care îl caută şi, uneori, îl provoacă el însuşi, situaţia-limită a scriitorului ca zămislitor de vocabule fiind prezentă atît în proza, cît şi în poezia modernă. Poezia este acum în mod clar, mai ales în această ipostază, un act de limbaj, poetul complăcîndu-se în „jocul" poetic bazat pe invenţia lexicală, ca şi pe totala libertate asociativă a cuvintelor, căreia i se supune şi o supune într-un contact frenetic cu propriile „unelte", adorate astfel aproape în sine. Iată un text intitulat *Cîntec în doi,* construit aproape în întregime pe o avalanşă de calificări care violează sistematic regulile de compatibilitate semantică — acest fapt constituindu-se, cum s-a văzut, ca o adevărată „regulă", ea însăşi, a modernităţii poetice — savurate pe rînd, în centrul textului fiind plasat un lexem inventat de poet — *trimbulinzi* — definit tocmai — dar din ce în ce mai iluzoriu ca denotaţie — de calificările care îl înconjoară : „Noi vrem să ne strîngem în braţe / toată ziua, toată luna pătrată, / prin acel aer cu picioare verzi, /.../ Şi încă o dată, şi încă o dată, / noi nu vrem să fim *geniali* / noi vrem să fim *trimbulinzi* — / *trişti, palizi* şi *grei generali* / *mari, lungi, ascuţiţi, decoraţi,* / *morţi, duşi, rătăciţi, seculari* / şi pe deasupra de toate, *uitaţi* /.../ Noi nu vrem să fim *geniali,* / noi vrem să fim *trimbulinzi,* /.../ asemenea generalilor *mari,* / *lungi, înalţi, decoraţi, portocalii,* / *grei, goi, osoşi, suferinzi,* / noi nu vrem să fim *geniali,* / noi vrem

să fim *trimbulinzi*" (244—245). Şi, totuşi, acest vîrtej semantic bazat pe asociaţii incompatibile încheagă imaginea unei dezlănţuiri erotice profund iraţionale, „patetice", neliniştite şi neliniştitoare, ireductibile, concentrate în cuvîntul propus de poet ; semn afectiv pur, pentru o trăire paroxistică ambivalentă, dionisiacă, pentru că nu aparţine decît contextului din care face parte şi pentru care a fost creat, ca un fel de echivalent absolut (metapoetic). Asociaţiile contrastive reflectă fără echivoc această sporire a cîmpului de conotaţii ale adjectivului-epitet, care se încarcă cu o valoare particulară *hic et nunc*, evidenţiindu-se încă o dată mutaţia de substanţă pe care o suferă toposurile figuraţiei poetice în lirica lui Nichita Stănescu. Nonpertinenţa sintagmatică la nivelul determinării predicative, realizînd tipul maxim de abatere (bazat pe c o n t r a d i c ţ i a semantică de ordin denotativ), reflectă resemantizarea combinatorie şi chiar o anumită opacizare pe care o suferă elementele codului poetic vechi (epitete „frecvente şi caracteristice" acestuia ca : *trişti, palizi, mari, lungi*), altfel spus, fiind rezultatul obliterării treptate a referenţialului (şi deci închiderea textului) şi punerea într-o lumină tot mai vie a funcţiei poetice a limbajului. Egalizate astfel prin prinderea lor în plasa analogiilor calificative, epitetele, toate laolaltă, îşi varsă sensurile particulare în apele opace ale unui lexem creat de poet, avînd o semnificaţie pur subiectivă *(trimbulinzi)*, imposibil de raţionalizat în mod univoc ; impunîndu-se ca „referent" al textului, deci imanent lui, el este în felul acesta produsul unei lumi pur verbale [11], dar care ţinteşte să răscolească în profunzime o experienţă existenţială. Este capătul unui proces, început în chiar epoca romantică, de despărţire a literaturii de o poetică raţionalistă şi de „realismul" ei limitat, *mimesis* înţeles doar ca o copie înfrumuseţată, înnobilată a unui real etern, neschimbător, neproblematic. Poetul a ajuns în punctul în care a merge astfel mereu mai departe ar însemna ruperea tuturor punţilor care trimit înapoi, spre experienţele socializate (de limbaj şi de reprezentare), şi care ar duce, în final, la imposibilitatea de a se mai comunica, deci de a se mai semnifica pentru cineva un sens (raţiunea de a fi, în ultimă instanţă a oricărui proces de semioză, inclusiv al celui poetic).

[11] Trebuie să reţinem neapărat că şi în cazul unor astfel de texte valoarea comunicativă a discursului nu este distrusă, căci, după cum observa un stilistician francez, „dacă textul poetic exclude comunicativul pur ca primă ţintă, el sfîrşeşte întotdeauna prin a-l reîncorpora printr-un proces de revenire semiotică, chiar dacă numai pentru a-şi semnala autoreferenţialitatea. Trebuie deci să recunoaştem o transcendenţă a semnificatului (dar nu a referentului) în pofida sau din cauza combinării nivelelor de analogie [...]. În acest sens comunicativul reprezintă deci acel *terminus a quo* al motivării analogice în poezie" (François Rigolot, *La poétique et l'analogique*, în T. Todorov, W. Empson, J. Cohen, G. Harmtan, F. Rigolot, *Sémantique de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 167—168). Am putea reţine, de asemenea, această afirmaţie a unui filozof contemporan al limbajului : „Este posibil ca o limbă să nu dispună de o sintaxă sau de un vocabular suficient de bogat pentru a-mi permite să spun tot ceea ce am intenţia de a semnifica în această limbă, dar, în principiu, nimic nu mă va împiedica de a completa această limbă insuficientă sau de a găsi una mai bogată, care să-mi permită să spun tot ceea ce doresc să semnific" (John R. Searle, *Les actes du langage, Essai de philosophie du langage*. Paris, Hermann, 1970, p. 54).

Această sete de a „*epuiza*" (în sensul chiar de golire semantică prin excesul acumulărilor calificative) feţele posibile şi chiar imposibile „logic" (asociaţiile sînt evident antitetice) ale unui „obiect" poetic, supus astfel unei contemplaţii din ce în ce mai puţin sigure, mai relativizante, urmînd pas cu pas dispariţia lui semantică pînă la anularea lui definitivă din final (regele păsărilor este *nenăscut*), o putem remarca în fragmentul care urmează şi care nu este altceva decît o suită de epitete : „Aici stă regele păsărilor — / el este *orb*, este *mut*. / / Este *surd*, este *şchiop*, / este *nemîncat*, este *nebăut*. / Este *nedus*, este *nenăscut*. / Este *nebun*, este *neînţelept*, / este *nefericit*, / este *neapărat*, este *nenăscut*. / Este *netrebnic*, este *neghiob*, / este *nefericit*, este *nedemn*, este *nevăzut*, este *neauzit*, este *negustat*, este *nepipăit*, / este *nevăzut*. / / Este *nemaipomenit*, este *neînchipuit*, este *nevisat*, / este *neadormit*. / Este *necugetat*, este *nevolnic*, / este *nenăscut* !" (154). Iată cum infuzia de calificări, în loc să-l precizeze, duce, paradoxal, la o tot mai viu resimţită absenţă a obiectului. În spaţiul poemului, în cele din urmă golit de orice prezenţă concretă ce ar putea fi recuperată în mod obiectiv, imaginarul, cedînd iniţiativa cuvintelor, îşi construieşte propriul său referent, care nu este altceva decît însăşi această proliferare lingvistică împinsă mereu înainte de un adevărat demon al analogiei [12]. Avînd o valoare motivantă la nivelul semnificantului, prefixul *ne-*, atît de frecvent în poezia modernă ca expresie a negativului, a „nenăscutului", a unui gol existenţial imposibil de reprimat, instituie o tensiune verbală creatoare de viziune care sustrage actul receptării de la orice tentativă de a ieşi din această simili-realitate, purtînd toate semnele dispariţiei elocutorii a poetului. Încetînd să mai fie direct mimetic, discursul poetic devine autosemnificant, iar funcţia expresiv-semnificativă este înlocuită de cea autoreferenţială. Găsim aici, împinsă pînă la limită, o experienţă poetică cu rădăcini într-o „criză" a limbajului, pe care literatura absurdului a relevat-o nu o dată, cu rădăcini în suprarealism, dar care poate fi descoperită, cum a arătat Zumthor, şi în literaturile romanice manieriste medievale [13].

Pe de o parte, aşadar, o permanentă tentaţie de a prinde reversul de umbră, de nefiinţă (negativul lucrurilor), pe de altă parte o tot atît de imperioasă tentaţie de surprindere a sensului adînc, complex, derutant al „realului", invocat de poet uneori ca în descîntece, într-o magie verbală aproape rituală, ca în aceste versuri în care însuşirile sînt chemate pentru a da seama asupra „misterului" de nepătruns al aceluia care le poartă :

---

[12] Schiţînd o posibilă traiectorie a desprinderii treptate a poeziei din chingile realului, Ion Pop precizează : Ipostaza artizanală a poetului ce doar *concurează* natura (ca la Arghezi) este larg depăşită aici. Poezia nu e nici un „joc secund, mai pur", în înţelesul dat de un Ion Barbu (căci ea nu apare ca demers de ordonare în geometrii ideale a unei realităţi fenomenale confuze şi nedemne). În grade diferite de intensitate şi cu rezultate estetice inegale, actul poetic evoluează la Nichita Stănescu cu o consecvenţă întru totul remarcabilă de la remodelarea realului în funcţie de dinamica intelectual-afectivă a subiectivităţii, de impulsurile imaginarului, la extrema unui discurs degajat de orice servitute exterioară sieşi, rămas să se reprezinte singur în *litera* lui. Niciodată sigur de sine — acest discurs, aleatoriu mereu, într-o realitate şi un imaginar aleatorii" *(op. cit.*, p. 207).

[13] Paul Zumthor, *Langue. Texte. Enigme*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

„Euclid, *bătrîne* și *neomenescule*, / tu ai crezut într-o lume singură, / cu postulate *neomenești* / ... / Oh, Euclid, *nebunule, prea bunule, străbunule*, / *nesăbuitule, plecatule* / și pentru nimeni *arătatule* / ... / Te cert *bătrîne, nesăbuitule*, / *lipsitule de vocație* ce ești, / libertate și cîmp, *eremitule*, / *cerescule între cerești*" (212—214). Pentru că obiectele există prin însușirile lor, această scormonire neîmpăcată a lor este manifestarea unui temperament poetic dornic de a comunica cu ele, o comunicare totală și de aceea mereu imposibilă, pentru că ele sînt și nu sînt în această simili-lume în care percepția de tip vizionar joacă un rol atît de important ; în această luxuriantă desfășurare de adjective se ascunde drama unei poezii obsedate de o cunoaștere exhaustivă, care, atunci cînd pare că se împlinește, se confundă cu însăși tăcerea (adică cu „necuvintele", cum spune însuși poetul).

În poezia lui Nichita Stănescu găsim astfel implicată o poetică de tip fundamental polemic, căci, așa cum am observat, atît valorile „pozitive", cît și cele „negative" ale limbajului poetic tradițional devin în egală măsură modalități de sfidare a convenției. Lirismul său dovedește încă o dată că, ducînd mai departe liniile cele mai îndrăznețe de prelucrare a materiei verbale din experiența poetică modernă, aspirația unora dintre poeții actuali cei mai interesanți este aceea nu de a e x p r i m a, ci de a c r e a[14] frumosul, obiectul „comunicării" poetice continuînd însă să rămînă acela al marii poezii de totdeauna : stabilirea unei comuniuni emoționale de adîncime între anthropos și cosmos.

[14] Rezumînd astfel o întreagă evoluție a lirismului, poezia lui Nichita Stănescu justifică următoarea constatare a unui cunoscut stilistician american care vizează tocmai acest sens al dezvoltării lirismului în poezia europeană mai nouă : „Toate aceste exemple arată suficient că, pentru a judeca aceste forme literare, trebuie să renunțăm a invoca realitatea, a vorbi de adevăr sau de justețe. Trebuie să vorbim de eficacitate. Aceasta pentru că avem a face cu o *energetică* a cuvîntului" (Michael Riffaterre, *La production du texte*, p. 266). Referitor la raportul „dialogic" dintre tradiție și „modernitate", examinat din punctul de vedere al experienței estetice a receptorului susținînd actul valorizator al interpretării în funcție de un anumit „orizont de așteptare" la care opera „răspunde", cf. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*. Traduit de l'allemand par Claude Maillard. Préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1978.

Simbol poetic). *I.* Ca trop — nume al unui obiect concret, ales în mod convenţional pentru a desemna o întreagă clasă de obiecte, o noţiune abstractă sau o însuşire predominantă, cu care poate fi pus în legătură ; noţiunea de simbol este utilizată în diferite domenii: există simboluri matematice, chimice, logice, semantice, semiotice, teologice etc. Trăsătura comună a tuturor acestor accepţii curente o constituie ideea de element care substituie un alt element. Simbolul poetic (literar) prezintă o condiţie obligatorie : trebuie să facă parte din sfera numelor obiectelor concrete şi să aibă un sens figurativ simbolic mai larg decît cel propriu şi — de cele mai multe ori — abstract. Ex. : *Toată floarea cea vestită a întregului Apus, / Tot ce stă în umbra c r u c i i, împăraţi şi regi s-adună / Să dea piept cu uraganul ridicat de s e m i l u n ă* (Eminescu).

Din punctul de vedere al frecvenţei determinate de uzul lingvistic, simbolurile sînt de două feluri: a) *convenţionale (consacrate)* şi b) *contingente* (în majoritatea cazurilor *literare).*

a) Simbolurile *convenţionale* sînt simboluri — la origine poetice, dar tocite prin uz — a căror frecvenţă a determinat fixarea lor ca „semne" pentru anumite categorii abstracte. De exemplu, *albina* simbolizează „hărnicia", *cîinele* „fidelitatea", *chiparosul* „moartea", *leul* „curajul", *laurul* „gloria", *purpura* „măreţia, imperiul, demnităţile ecleziastice", vulpea „viclenia" etc. Simbolurile consacrate sînt plurivalente, deoarece obiectele-simbol nu posedă o singură calitate în virtutea căreia au fost alese : *leul* este simbolul curajului, dar şi al forţei, frumuseţii, nobleţei etc. Datorită frecvenţei şi caracterului lor consacrat, simbolurile convenţionale nu se află în dependenţă faţă de contextul în care sînt utilizate decît, cel mult, pentru o nuanţă suplimentară de sens (v. şi Morier, 1961, s.v.).

b) Simbolurile *contingente* sînt mai dependente de context, de aceea nu se caracterizează printr-o frecvenţă suficient de mare pentru a se fixa în uz. În această categorie, componenta principală o constituie simbolul *poetic (literar),* care apare în principiu într-un unic text şi, din această cauză, posedă o ambiguitate sporită faţă de simbolul convenţional.

Cele două categorii se suprapun — semantic — peste două tipuri logic diferite de simboluri : a) simbolurile *convenţionale* au la bază o motivaţie *metonimică,* de *contiguitate* logică ; *coroana* ca simbol al „regalităţii" presupune metonimia „atribut al obiectului pentru obiectul desem-

nat" ; *pumnalul* ca simbol al „crimei" presupune metonimia prealabilă „instrument pentru acțiune" etc. Și în limbajul poetic apar asemenea simboluri metonimice, mai ușor decodabile, chiar dacă nu frecvente în limbajul curent ; în versurile : *Ca să schimbăm acum, întîia oară, / Sapa-n condei și brazda-n călimară* (Arghezi), atributele specifice îndeletnicirilor *(sapă* și *condei)* devin simboluri opuse și antrenează o a doua serie simbolică, *brazdă — călimară ;* b) simbolurile *contingente* se bazează, în schimb, pe un proces *metaforic* de *analogie*, de *similaritate* logică ; este cazul majorității simbolurilor poetice, care ies din cadrul consacrat al simbolisticii curente. De aceea, elementul simbolizat rămîne de multe ori (parțial) obscur în cazul unor asemenea simboluri, ceea ce conferă simbolului literar caracterul ambiguu specific. Ex. : *Ai pierdut-o. Ce-ai făcut ? / Tu n-ai ospătat, calul n-a păscut. / Ai căutat steaua polară. / Te-a așteptat aci pînă-aseară* (Arghezi) ; *În cer / Bate ora de bronz și de fier. / Într-o stea / Bătu ora de catifea. / Ora de pîslă bate / În turla din cetate. / În ora de lînă / S-aude vremea bătrînă / Și se sfîșie / Ora de hîrtie. / Lîngă domnescul epitaf / Bate glasul orei de praf. / Azi noapte, soră, / N-a mai bătut nici o oră* (id.).

Cel mai greu de stabilit sînt diferențele dintre simbol și metaforă (în special implicație și metaforă simbolică), mai ales în situația în care termenul metaforizat aparține domeniului semantic abstract ; în exemplul *Toiagul vechi, pe care l-a ciuruit, l-a ros / Șa cariul și custurea, ți-l trec de-acum. Ca mine / Vei ispiti, la rîndu-ți, temutele destine / Urcînd și tu sub cerul de fier și chinoros* (Ion Barbu) sau în *Îți voi aduce iarba culeasă în tăcere* (id.), doar caracterul de mai mare generalitate semantică și mai largă implicație a termenilor pledează în favoarea interpretării lor ca simboluri și nu doar ca metafore simbolice *(toiagul vechi* poate simboliza „moștenirea spirituală, experiența trecutului care urmează să fie reeditat", iar *iarba* — o formă oarecare de „ofrandă"). Sensul simbolic al textului îl depășește pe cel metaforic. Criteriul formal unic în virtutea căruia se poate realiza această diferențiere îl constituie, după Wellek și Warren (1967, p. 249 sq.), *frecvența* uzului : o metaforă devine simbol, lărgindu-și conotația, atunci cînd iese din domeniul simbolisticii „personale", intrînd în sfera simbolurilor „publice naturale", proprii, de exemplu, reprezentanților unui întreg curent din istoria literară (romantism, simbolism etc.) — mai apropiate de simbolurile convenționale prin recurență, dar limitate totuși strict la sfera culturală, livrescă. (În limbajul simbolismului natural, prezent și în literatură, *a dormi* înseamnă „a muri", *întunericul* simbolizează de asemenea „moartea" etc.) Ex. : *Simt zidul dușmănos și nevăzut / Mergînd mereu alături de mine* (Philippide) ; *Mă-ntorc din nou la fluviile vechi / Din care am băut odinioară / (...) Dar eu trec mai departe spre vechile izvoare* (id.) ; *N-au mai rămas prea multe de-nvins și de știut. / Șoseaua se strîmtează, cărările se-mbină* (Arghezi); *Pier lumini și piere laur, / cade frunte, cade drum* (Blaga). Simbolurile *mitologice* apar în poezie cu o valoare mai apropiată de aceea a simbolurilor naturale, căci, avînd

un decodaj facil, au și o posibilitate sporită de recurență în texte poetice diverse : *O mînă nevăzută în mine a deschis / C u t i a c u p ă c a t e a P a n d o r i i* (Philippide).

În afară de frecvență (și de intrarea în uzul literar), cîteva criterii formale (grafice, morfologice și sintactice) facilitează identificarea simbolurilor în textul poetic (v. Alexandrescu, 1966, p. 338—347) ; este vorba, însumînd, de jocul dintre articularea și nearticularea substantivelor sau oricăror clase substantivizate ; prezența articolului definit : *Caut i z v o r u l cu undele noi / Și sorb din borș de noroi, / Mocirlă și zmîrc* (Arghezi) ; prezența articolului nedefinit : *Hoții trec dintr-un tărîm într-alt tărîm. // O șchiopătare de vultúri căzuți din stele / Prin oțățitul întuneric tare ; / O r ă s t i g n i r e fără cruci și fără schele. / O G o l g o t ă șeasă, fără altare* (id.) ; *Pe rogojină, ca sub pologul de horbotă, ploaia de ruble acoperea lacome Danae. În București, muscalii aflaseră o C a p u a* (Mateiu Caragiale); substantivizarea adverbelor, a adjectivelor sau a pronumelor nehotărîte : *N i m i c u l nepipăit să-l caut vrui, / Acela care tresare ?* (Arghezi); *Dacă ochilor tăi le-ar plăcea / N e v ă z u t u l și n e ș t i u t u l, ai putea / Veni la mine, parcă, / Și te-ai lăsa primejdiei din barcă* (id.) ; absența articolului, combinată uneori cu substantivizarea : *C a t a p e t e a s m ă pustie, / În altar îmi intră hoții* (id.) ; *Prin T i r z i u și Î n a l t* (Ion Barbu) ; construcția propoziției cu subiect nedeterminat : *C i n e v a o să bată / La ușa pe dinăuntru încuiată* (Arghezi) ; grafia cu majusculă : *La mijloc de R ă u și B u n (Ion Barbu) ; Peregrini cucernici, mergeam să ne închinăm F r u m o s u l u i în cetățile liniștii și ale uitării, le cutreieram ulițele în clină și piețele ierboase, veneram în vechi palate și biserici capodopere auguste, ne pătrundeam de suflul T r e c u t u l u i contemplîndu-i vestigiile sublime* (Mateiu Caragiale).

Explicitarea simbolurilor — sintactic nume predicative sau elemente predicative suplimentare — se poate face chiar în text : *S t a t u i a zveltă și-n s e m n î n d, se pare, / I u b i r e, t i n e r e ț e sau c r e d i n ț ă* (Arghezi) ; *E u s î n t m o r t u l, e u g r o p a r i i, / C i m i t i r u l și p r e s v i ț i i ! / E u j e l e s c* (id.); *S u n t numai o v e r i g ă d i n m a r e a î n d o i r e* (Ion Barbu).

Suita coerentă de simboluri dă naștere, în text, alegoriei : *Prezentul cu scînteia lui nu poate / Să lumineze-a b i s u r i l e toate / Și v e ș n i c u l amurg din noi* (Philippide) ; *Ciudat t ă r î m de seară și de toamnă / În care S o r a S o m n u l u i e D o a m n ă / Și v r e m e a e o a p ă s t ă t ă t o a r e* (id.) ; *De un trecut ce mi-e necunoscut, / Dar ale cărui sfinte oseminte // S-au așezat în mine făr' să știu, / Cum nici pămîntul știe pe-ale lui, / În care dorm s t a t u i lîngă s t a t u i / Și-i zăvorît s i c r i u lîngă s i c r i u* (Arghezi). Poeme întregi pot fi construite în funcție de o serie simbolică, semantic coerentă ; poezia lui Blaga *Tusculum* introduce o asemenea serie, cu simbolurile greu descifrabile datorită sensurilor lor conotative ambigue și foarte largi : *Ard lumini ca sorii tineri / prin iernatic Tusculum. / A m i n t i r i l e d e v i n e r i / mă-nsoțesc încă pe drum. // (. . .) A m i n t i r i l e d e v i n e r i / mă învolbură pe drum. // Și declinuri — triste vinuri — / le dau albelor uitări. / A m i n t i r i l e*

de inuri / cîntă-n mine și sub zări. // Pier lumini și piere laur, / cade frunte, cade drum. / Amintirile de aur — / numai ele ard sub scrum.

II. În poezia românească, apariția simbolului nu este legată de vreun curent literar. Încă din perioada premodernă, la poeții Văcărești și la Costache Conachi, apar simbolurile — din categoria convențională — ale *flăcării* — „pasiune erotică" sau *florii* — „iubită" : *Într-o grădină, / Ling-o tulpină, / Zării o floare ca o lumină. / / S-o tai, să strică ! / S-o las, mi-e frică / Că vine altul și mi-o rădică* (Ienăchiță Văcărescu). Simbolistica romantică — în parte naturală — este prezentă în lirica poeților din generația de la 1848 (Gr. Alexandrescu, V. Alecsandri, I. Heliade Rădulescu) : *Și-astfel sărmana-mi luntre pe-ntinderea pustie* („destinul individual în universal" — Alecsandri) ; *Din cupa desfătării amărăciunea naște* (Alexandrescu). La Eminescu apare simbolul — frecvent în romantism — al *florii albastre : Ce frumoasă, ce nebună / E albastra-mi, dulce floare ! / Și te-ai dus, dulce minune, / Ș-a murit iubirea noastră — / Floare-albastră ! floare-albastră !... / Totuși este trist în lume !* Eminescu valorifică, de altfel, și sensurile simbolice intermediare, consacrate prin uz și situate la limita simbolurilor convenționale cu cele poetice : *a dormi* „a muri", *somn* și *întuneric* „moarte", *umbră* „prototip" și „ființă dispărută" etc. În perioada modernă, în special în poezia interbelică, simbolul își lărgește semnificația, depășind cadrul categoriei convenționale sau, chiar, pe acela al simbolurilor poetice naturale și atingînd, în cadrul simbolisticii individuale, ambiguitatea și unicitatea specifice simbolului poetic (v. ex. *supra*).

III. H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, s.v. ; Sorin Alexandrescu, *Simbol și simbolizare. Observații asupra unor procedee poetice arghezieme*, în *Studii de poetică și stilistică*, București, Editura pentru literatură, 1966, p. 318—369 ; R. Wellek — A. Warren, *Teoria literaturii*, București, Editura pentru literatură universală, 1967, p. 248—251 ; Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 84—85 ; Tudor Vianu, *Simbolul artistic*, în *Studii de stilistică*, București, Editura didactică și pedagogică, 1968, p. 363—371 ; Michel Le Guern, *Métaphore et symbole*, în *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973, p. 39—47 ; Johan Chydenius, *La théorie du symbolisme médiéval*, în *Poétique*, 1975, nr. 23, p. 322—341 ; Gh. N. Dragomirescu, *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1975, s.v. ; L. Gáldi, *Introducere în stilistica literară a limbii române*, București, Editura Minerva, 1976, p. 282—285 ; Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977.

MIHAELA MANCAȘ

C. NEGRUZZI ŞI PROCESUL DE STRUCTURARE A NUVELEI ROMÂNEŞTI

GEORGETA ANTONESCU

Etapa cuprinsă între jumătăţile deceniilor al patrulea şi al cincilea ale secolului trecut reprezintă din multe puncte de vedere momentul-cheie de afirmare a literaturii noastre moderne. Cei mai importanţi scriitori ai generaţiei paşoptiste debutează sau se impun acum, iar speciile literare caracteristice epocii îşi conturează trăsăturile fundamentale.

C. Negruzzi, personalitate în multiple sensuri reprezentativă şi scriitor talentat, deşi nu prolific, îşi încearcă şi el condeiul în genuri diferite, devenind însă cel mai mare prozator al generaţiei şi publicînd texte rămase pînă azi repere de neocolit ale literaturii române din secolul al XIX-lea. E interesant totuşi că, deşi conştiinţa valorii operei lui de prozator se impune aproape imediat în epocă (scrierile sale sînt puncte de referinţă pentru alţi scriitori, cum ar fi Kogălniceanu şi Russo, sau îi inspiră pe Alecsandri, Catina, Coşbuc ş.a.), referirile explicite ale comentatorilor contemporani sau din generaţiile următoare, pînă la cei din zilele noastre, s-au concentrat de predilecţie asupra *unui* text privilegiat : nuvela *Alexandru Lăpuşneanul*.

E adevărat că e vorba de o capodoperă a literaturii vremii şi că ea sintetizează cele mai pregnante caracteristici ale acesteia sub aspectul subiectului, ideologiei implicate şi atitudinii estetice, dar trăsăturile definitorii ale prozei epice moderne apar în scrierile lui Negruzzi încă mai dinainte. Între 1837 (data cînd apare *Zoe)* şi 1845 (cînd publică *Sobieski şi românii)* [1], Negruzzi experimentează formule variate ale nuvelei şi povestirii, începînd cu amintirea prezentată ca atare sau deghizată [2] şi pînă la ficţiunea pseudoobiectivă (nuvela şi povestirea istorică, chiar dacă au un punct de plecare real, sînt totuşi înainte de toate rodul creaţiei scriitorului) sau basmul umoristico-fantastic *(Toderică).* Toate aceste scrieri, indiferent de valoarea lor *(Regele Poloniei şi domnul Moldaviei,* de pildă, e doar o schiţă, insuficient elaborată şi abrupt întreruptă, a ceea ce ar fi putut deveni o interesantă nuvelă istorică), manifestă totuşi mentalitatea scriitorului modern, diferită de cea a cronicarilor, care

[1] Luăm în considerare doar datele de apariţie ale textelor, deoarece datele primei elaborări sînt controversate, iar prezenţa lor în cîmpul real al literelor româneşti e oricum condiţionată de tipărire.

[2] *Cum am învăţat româneşte* e o scriere memorialistică propriu-zisă, dar comentatorii consideră posibilă existenţa unui punct de plecare autobiografic şi în *Zoe,* iar *O alergare de cai* postulează identitatea autorului şi naratorului principal, inclusiv unele, e drept, sporadice, elemente de autoportret fizic şi spiritual.

furnizaseră în toată etapa anterioară partea cea mai substanțială a prozei susceptibile de a fi interpretată ca literatură. Prin alegerea subiectelor și mai ales prin modul lor de tratare, prin creația de personaje sau ambianțe individualizate, prin atenția acordată construcției mai ales, Negruzzi nu este un simplu înregistrator al realității obiective (trecute sau contemporane), ci un creator de realitate artistică, adică producătorul unui text ascultînd înainte de toate de propriile-i legi de coerență și expresivitate.

Lucrul apare clar încă din nuvela *Zoe* (1837), deși, datorită subiectului său de o romanțiozitate și un patetism repede perisabile, ea nu s-a învrednicit de aprecierile prea favorabile ale istoriei literare. Făcînd însă abstracție de conținutul subiectului, care „datează" în mod indubitabil, și urmărind doar modalitățile de realizare a acestuia, vom descoperi cu ușurință în prima nuvelă publicată a lui Negruzzi semnele unei radicale înnoiri a mentalității prozatorului. Dacă luăm ca termen de comparație proza cronicărească, ce reprezintă, evident, o modalitate diferită de utilizare a capacităților constructive ale cuvîntului, vom observa înainte de toate diferența fundamentală în genul de subiect abordat : prozatorul pașoptist istorisește o poveste individuală, în mare parte inventată sau tratată *ca și cum* ar fi inventată, întîmplările unui personaj care nu joacă nici un rol direct în destinul „cetății", dar sînt capabile să „reprezinte" caracteristicile unei mentalități și moralități în parte general-umane, în parte istoricizate și să stimuleze afectivitatea cititorului prin sentimentele de compasiune, dispreț, simpatie înduioșată sau teamă în fața capriciilor și nedreptăților soartei. În cuprinsul acestei istorisiri, evenimentele nu mai au valoare egală, prin simplul fapt că au avut loc și au fost păstrate în memoria individuală sau colectivă (fenomen responsabil în bună parte de o anume „monotonie" epică a multor părți din cronici, mai ales ale celor aparținînd unor cronicari mai puțin înzestrați artisticește), ci ele sînt alese în funcție tocmai de capacitatea reprezentativă și expresivă, scăzînd în număr, dar cîștigînd în minuțiozitatea elaborării și puterea de impresionare a cititorului [3].

În al doilea rînd, tocmai pentru că are de-a face cu o istorisire în parte sau în totalitate inventată, pe care o „stăpînește" deci în calitate de creator și o „cunoaște" în toate resorturile, autorul își permite anumite libertăți față de timpul narativ pe care nu și le putea îngădui cronicarul, obligat să reproducă în discursul său succesiunea temporală a faptelor din realitate. Manipularea timpului narațiunii duce la diferența dintre „fabulă" și „subiect", concretizată în intervertirea cronologiei episoadelor, racursiuri narative, anticipări și dezvoltarea inegală și realizată uneori cu mijloace diferite a scenelor și fragmentelor. Nuvela *Zoe* se desfășoară în acest sens pe două planuri : unul al narațiunii principale (capitolele I, al III-lea și al IV-lea), care istorisește dragostea eroinei pen-

[3] Observațiile noastre nu intenționează să nege sau să diminueze valoarea prozei cronicărești și nu neglijează trăsăturile mentalității „artistice" prezente la cei mai buni reprezentanți ai ei, ci doresc doar să sublinieze diferența de „calitate" (fără conotație valorică a termenului) a două forme diferite de proză literară. Cu alte cuvinte, dorim doar să accentuăm că proza literară a secolului al XIX-lea este *altceva* decît proza cronicărească.

tru Iancu B. și sfîrșitul ei tragic ; altul, retrospectiv (capitolul al II-lea), cuprinzînd o poveste rezumată a scurtei sale vieți și episodul dragostei pentru Iliescu, în care apare pentru prima dată ilustrat caracterul excesiv pasional al tinerei fete, iar cititorul este astfel pregătit pentru a accepta finalul melodramatic. Relații de anticipare realizate prin comunicarea unor amănunte grăitoare sau premonitorii se creează și între începutul și sfîrșitul capitolului al III-lea (cuvintele bătrînei dădace conduc deja spre deznodămîntul inevitabil) sau între partea a doua a capitolului al III-lea și capitolul al IV-lea (prin intermediul personajului N.). Se creează astfel, printr-un sistem de coincidențe deocamdată puțin prea marcate [4], un „orizont de așteptare" la nivelul cititorului, care limitează încă de la început posibilitățile de evoluție a narațiunii, dar accentuează „suveranitatea" autorului față de creația și creaturile sale. Ceea ce se pierde în efectul de surpriză și senzația de natural este compensat prin violența impresiei scontate prin final (violență realizată, desigur, în cazul cititorilor contemporani ai nuvelei, care aveau o mentalitate diferită de cea a cititorilor actuali) și prin afirmarea nevoalată a prerogativelor autorului, deci și a caracterului literar al scrierii.

„Suveranitatea" scriitorului nu înseamnă însă și prezența lui în text [5]. Dacă, de pildă, cronicarul nu se mulțumește de cele mai multe ori doar să povestească evenimentele, ci le și comentează și le apreciază în pasaje uneori special marcate, Negruzzi lasă să vorbească înainte de toate faptele ca atare, iar atunci cînd simte nevoia să-și expună punctul de vedere apelează la mijloace indirecte : fie la moto (cel al primului capitol are, de altfel, și o funcție anticipativă : „Or donc provient d'Amor la mort"), fie la un personaj „raisonneur" (oricîtă asemănare ar exista între acesta și autorul însuși [6]). Altfel, prezența directă a autorului se manifestă doar prin unele epitete care caracterizează personajele („sărmana fată", „fluturatecul tînăr", „buna bătrînă etc.) sau cîteva, puține, prezențe ale persoanei I auctoriale în momente introductive sau de tranziție între diferitele episoade ale acțiunii. Discreția și măsura afirmării autorului în text denotă în același timp, prin contrast cu caracterul patetic al subiectului, temperamentul clasic al scriitorului [7].

---

[4] În *Alexandru Lăpușneanul* elementele de anticipare narativă vor fi mult mai numeroase, dar și mai discrete, detectarea și izolarea lor nefiind posibile decît în urma unei lecturi repetate și orientate programatic în această direcție.

[5] Din acest punct de vedere, *Zoe* aparține, în ciuda romanțiozității, de altfel facile, a subiectului, fazei incipiente a realismului, în care autorul, cel puțin teoretic, nu ambiționează să fie decît un „notar" al evenimentelor prezentate ca reale. El are față de personaje și întîmplări o poziție similară cu cea a divinității deismului : creator al unei lumi, după ce-i imprimă impulsul, aparent cel puțin, nu se mai amestecă în mersul ei, în orice caz nu în calitate de personaj încadrat acestei lumi.

[6] E cazul personajului N. din *Zoe*, a cărui inițială, dar și trăsături de portret fizic, trimit la Negruzzi însuși. Comentatorii ulteriori au inferat de aici chiar posibilitatea ca la baza nuvelei să stea un episod autobiografic (vezi C. Negruzzi, *Opere*, I, ed. L. Leonte, București, 1974, p. 330).

[7] E un contrast care va da în bună măsură și savoarea particulară a nuvelisticii lui Alecsandri, fie că e vorba de *Buchetiera de la Florența*, fie de mult mai tîrzia *Mărgărita*.

Acest clasicism, temperamental, dar și de educație literară, explică în parte și echilibrul de pe acum aproape perfect al modalităților din îmbinarea cărora se realizează ansamblul nuvelei : *diegesis-mimesis* [8], descrierea și/sau portret — narațiune — discurs. Din acest punct de vedere există chiar o anume structură simetrică a capitolelor : capitolele I și al IV-lea încep cu cîte o descriere (a Iașului nocturn de la 1827 și a unei parade domnești) în cadrul cărora sînt introduse portretele personajelor principale ; ele sînt conduse pe nesimțite spre cîte o „scenă" dialogată ce concentrează semnificația capitolului și reprezintă totodată un episod-cheie al nuvelei. Capitolele al II-lea și al III-lea încep cu cîte un pasaj narativ rezumativ (respectiv, scurta biografie a eroinei și retrospectiva concentrată a întîmplărilor petrecute în intervalul de un an scurs de la episodul povestit în capitolul al II-lea), pentru a se dezvolta tot sub forma scenei dialogate, în cuprinsul căreia este inclusă de data aceasta și descrierea (costumația fetei în vederea vizitei finale pe care o va face amantului sperjur) [9]. În cazul scenelor dialogate prezența autorului e redusă la minimum (fără a fi totuși complet eliminată, așa cum se va întîmpla în *Alexandru Lăpușneanul)* și ia mai ales forma explicației gesturilor înfățișate [10]. Avem a face aici, în faza sa incipientă, cu o încercare de analiză psihologică ; rezultatele, sau, mai bine zis, realizarea ei concretă, constituie însă unul dintre cele mai puțin reușite aspecte ale nuvelei (din perspectiva cititorului actual).

Deosebită de cea a cronicarului este și atenția acordată de Negruzzi laturii descriptive ; dacă pentru primul, care trăiește în miezul evenimentelor povestite sau, în orice caz, nu are sentimentul unei modificări substanțiale a moravurilor și decorului, descrierea (cu excepția variantei sale speciale, portretul) nu are decît o însemnătate secundară și deci o prezență sporadică în text, pentru nuvelistul de la mijlocul veacului trecut, care are o foarte acută percepție a schimbărilor în mediul înconjurător, fixarea „culorii epocii" prin pictura mediului ambiant devine o preocupare principală. Încă de la început, adică din *Zoe*, Negruzzi are însă intuiția sigură a proporțiilor pe care le pot lua pasajele descriptive și a locului celui mai potrivit al intercalării lor în nuvelă, în așa fel încît ele să-și exercite funcția de datare prin pitoresc și de fixare a unor realități altfel în curînd sortite uitării, fără a îngreuia însă lectura și fără a încărca textul cu fastidioase elemente documentare.

Tot o descriere tipică formează și punctul de plecare al nuvelei *O alergare de cai* (1840), în care artificiul conștient al scriitorului e folosit cu îndemînare și satisfacție la fiecare pas. Structura povestirii, raportu-

---

[8] Folosim termenii, ca și pe cei următori, în accepția lui G. Genette.

[9] Această structură a capitolelor, cu sistemul de anticipări prin moto, o vom regăsi în *Alexandru Lăpușneanul*, acolo mînuită însă cu și mai mare îndemînare și pusă în slujba unui subiect cu „efect" mult mai stabil peste trecerea timpului.

[10] Înainte de sinuciderea Zoei : „Sufletul ei s-a lăsat la acest discuraj, care este groaznic cînd e cineva singur ; pe urmă, nu știu ce înfricoșetoare presimțiri a unui trai viitor amărît și chinuit au venit și au sfîșiat biata sa inimă ; pe urmă o frică fantastică i-a închipuit niște năluciri fioroase. Sărmana fată simți sîngele sleindu-se în vinele sale" (C. Negruzzi, *Zoe*, în *Opere*, I, p. 22).

rile dintre personaje, alternarea tonalităţilor sînt complicate spre cea mai mare desfătare a autorului mai întîi, a cititorilor săi apoi, care sînt supuşi unui regim permanent de schimbare şi contrast umoristic sau ironic şi constant avertizaţi asupra caracterului „făcut" al naraţiunii pe care o urmăresc.

Negruzzi nu mai este aici un simplu autor, ci un scriitor cult, care îşi construieşte nuvela în funcţie de nişte termeni de referinţă *literari*, prezenţi explicit sau implicit în text. Atitudinea sa din acest punct de vedere este înainte de toate una polemică, faţă de un anume romantism lăcrimos şi gălăgios, în mrejele căruia căzuse şi el, cel puţin parţial, în prima nuvelă publicată. În conformitate cu această atitudine polemică, *O alergare de cai* este construită în planuri contrastante, vizibile atît la nivelul subiectului, personajelor şi decorului, cît şi la acel al tonalităţii, stilului şi succesiunii părţilor componente ale textului. Cititorul întîmpină la tot pasul surprize care îl obligă să-şi modifice atitudinea afectivă sau punctul de vedere, farmecul nuvelei datorîndu-li-se în mare măsură.

O alergare de cai este o „povestire cu sertar", raportul dintre cele două naraţiuni care o alcătuiesc nefiind însă de simplă înglobare, ci şi de intersectare : prin intermediul personajelor comune, care-şi schimbă însă rangul de însemnătate (Ipolit şi „colonela D.", personaje secundare în prima povestire, devin eroi principali în cea de-a doua, doamna B., personaj principal al primei naraţiuni, devine agent auxiliar şi în parte chiar inconştient în cealaltă), şi prin sensul sau „morala" atribuită, care le aşază în vădită relaţie antitetică [11]. Contrastul dintre tonalitatea celor două naraţiuni constituie şi o critică implicită a romanţiozităţii lacrimogene, dominarea cantitativă a naraţiunii principale (care se extinde pe parcursul a trei capitole, spre deosebire de naraţiunea inclusă, care e cuprinsă în capitolul al II-lea şi terminată printr-un post-scriptum laconic al scrisorii doamnei B. din capitolul al IV-lea) nefiind decît expresia, la nivelul construcţiei, a alegerii făcute de scriitor între cele două posibilităţi de tratare şi rezolvare a unei poveşti de dragoste nefericită.

Antiteza dintre povestirea principală şi cea înglobată este realizată atît la nivelul intrigii şi al deznodămîntului, cît şi la acela al personajelor şi stilului. Dragostea dintre Olga şi Ipolit e un sentiment care are în el ceva de fatalitate : născut dintr-o întîmplare (impresia pe care o face asupra lui Ipolit lectura extraselor din Petrarca, Schiller şi J.-J. Rousseau descoperite în „tabletele" misterioasei poloneze), el devine pentru femeie o pasiune cu atît mai mistuitoare, cu cît urmează unei

[11] Relaţia de intersectare este făcută manifestă şi prin prezenţa unor pasaje care aparţin în mod vădit ambelor planuri ale acţiunii : e cazul diatribei doamnei B. împotriva bărbaţilor din cap. al II-lea (ed. cit., p. 34), al comentariului hotărîrii ei de „a nu iubi niciodată" (p. 32) şi al ultimelor două, foarte scurte, paragrafe ale aceluiaşi capitol (p. 38). Rolul de a unifica şi a accentua în acelaşi timp relaţia de contrast demitificator dintre cele două povestiri îl are şi visul comic al autorului-narator, povestit în cap. al III-lea (p. 41).

profunde deziluzii [12], dar se transformă pentru bărbat într-o povară pe care, cu toate remuşcările, o scutură repede atunci cînd întrevede posibilitatea unei iubiri mai puţin „dramatice" şi mai puţin copleşitoare. Dragostea dintre autorul-narator şi doamna B. e, de fapt, mai curînd o „intrigă amoroasă", născută sub zodia flirtului amabil, întreţinută de bărbat (care e aici dotat cu replica „umană" a constanţei inumane a Olgăi) mai mult prin efectul imaginaţiei şi al distanţei şi terminată în dublă parodie, mai întîi prin transformarea sihăstriei spre care aleargă naratorul într-o reprezentaţie a teatrului naţional şi apoi prin confruntarea, la distanţă de două decenii, între cei doi protagonişti, deveniţi nişte paşnici bătrînei, dispuşi să se amuze ei înşişi de „aventurile" tinereţii. Personajele sînt concepute în aşa fel încît să susţină prin caracteristicile individualităţii lor axa afectivă a celor două poveşti. Iar stilul romantico-dramatic, luat în serios în cazul episodului Olga-Ipolit, e mereu subminat de un zîmbet de complicitate ghiduşă cu cititorul în pasajele referitoare la narator şi la doamna B.

Începută din perspectiva autorului implicat şi omniscient, nuvela devine, după prima pagină şi jumătate, o povestire la persoana I, în care naratorul este totodată şi unul dintre principalele personaje : partener al intrigii amoroase din povestirea principală, ascultător şi comentator, înrudit de altfel cu unul dintre personajele intrigii secundare („colonela D." îi este vară). Oricare ar fi ea, perspectiva naratorului e una privilegiată, fie în calitate de element al acţiunii, fie în cea de autor care observă pe cei din jur, dar se observă şi pe sine — ca personaj şi ca scriitor —, destăinuindu-şi atitudinea faţă de ceilalţi, faţă de întîmplările povestite, faţă de natura înconjurătoare sau faţă de anumite convenţii scriitoriceşti. Vocea auctorială e mai prezentă aici decît în nuvela *Zoe* şi nu numai datorită faptului că se confundă cu aceea a unuia dintre personaje. Comentariul scriitorului însoţeşte eroi şi fapte, oferind aprecieri şi explicaţii, ba chiar şi mici cugetări „moralistico-filozofice", naive desigur, dar demonstrînd dorinţa de a imprima textului un înţeles mai profund dincolo de simpla anecdotică, dacă nu cumva fac şi ele parte din sistemul de subminare a stilului romantic [13]. Autorul-narator apelează de altfel, în aproape toate momentele-cheie, la referinţe livreşti, fie pentru a caracteriza o situaţie, fie pentru a-şi defini starea sufletească, fie pentru a se elibera de autoritatea unui autor îndrăgit de publicul contemporan [14].

Cultura literară îi oferă şi stăpînirea unui mai mare număr de mijloace de expunere. Pe lîngă naraţiune, reprezentare, descriere, portret, discurs şi citat literar, în text sînt incluse şi două fragmente epistolare de dimensiuni relativ extinse (în comparaţie cu economia întregului), care permit nu numai o schimbare a tonului, ci şi introducerea

[12] În acest caz, ca şi în cel al Zoei de altfel, Negruzzi urmează logica violenţei mistuitoare a celei de-a doua pasiuni, pusă în lumină de comentatorii lui Shakespeare în ceea ce-l priveşte pe Romeo !

[13] A doua ipoteză e, evident, cea corectă în cazul discursului despre bărbaţi al doamnei B. (vezi ed. cit., p. 34), situaţia e însă mai complexă atunci cînd e vorba de elogiul întîiului amor şi al virtuţilor şi puterilor feminine din cap. al III-lea (p. 39).

[14] E cazul lui Florian, pasiunea adolescentină pentru care şi-o va mărturisi şi Kogălniceanu în *Iluzii pierdute. Un întâi amor* (1841).

unor noi puncte de vedere (amicul din Chișinău care-i scrie autorului în ultimul capitol este de fapt singurul posesor al unei perspective cu totul exterioare și deci dezinteresate asupra evenimentelor și personajelor). Din tot acest mozaic de modalități, prin modificarea permanentă a mijloacelor verbale și de construcție și varierea tonalității, Negruzzi izbutește să realizeze un text închegat, o unitate cu viața și culoarea sa proprie, de neconfundat în ansamblul nuvelisticii pașoptiste și printre celelalte scrieri în proză ale autorului însuși. Față de *Zoe*, de publicarea căreia nu o despart decît trei ani, *O alergare de cai* demonstrează mult mai multă stăpînire a mijloacelor scriitorului : complicarea într-adins a intrigii nu dă naștere la nici o stîngăcie tranzițiile dintre episoade sînt mai firești și mai puțin abrupte, dialogurile mai rapide și mai naturale, autorul ne dă uneori impresia că nu se mulțumește să scrie, ci se și privește scriind, alegîndu-și în deplină cunoștință de cauză modalitățile și nelăsîndu-se nici un moment dominat de ele, dimpotrivă, dominîndu-le prin umor și obiectiva cîntărire a avantajelor și limitelor ce le implică. Priceperea de a schița personaje din cîteva trăsături și de a sugera decoruri din linii niciodată prea numeroase, intuiția în compunerea replicilor și a dialogurilor, marea economie de mijloace vor condiționa reușitele lui Negruzzi și în *Alexandru Lăpușneanul*, ca și în *Scrisorile* publicate paralel cu nuvelele și povestirile.

METAFORA „ALBUL MUNTE" LA EMINESCU
COMENTARII LA POEZIA „AMICULUI F.I."

NUȚU ROȘCA

1. Filimon Ilea. Prietenul lui Eminescu de la Blaj, Filimon Ilea, a fost fiul lui Iacob Ilea, agricultor din satul Ciugudel, comuna Lopadea Nouă, județul Alba. Filimon Ilea s-a născut în anul 1844, probabil în Cicău, localitate din scaunul Arieșului, situată în apropierea orașului Aiud, iar astăzi sat al comunei Mirăslău. Documentele ni-l arată orfan încă din prima clasă. Între anii 1860 și 1868 Filimon Ilea a studiat la Liceul din Blaj, unde era elev credințer. Bogdan-Duică a cercetat foile matricole ale Liceului din Blaj și a arătat că „Filimon Ilea a fost un elev excelent" [1]. Despre Ilea se mai spune că a fost atît de sîrguincios la învățătură, încît și *Dicționarul german-român* al lui George Barițiu l-a învățat pe de rost [2]. În anul 1864 a primit o bursă din partea „Astrei" pentru a se specializa în arta stenografică și a stenografiat întreaga *Istorie a românilor* a lui August Treboniu Laurian, apărută în 1855 [3]. A urmat dreptul și a devenit unul dintre juriștii renumiți ai acelui timp. A fost profesor la Facultatea de drept din București. De la el au rămas cîteva lucrări juridice : *Reprezentațiunea în materie succesorală*, teza sa de licență, *Curs de drept civil* și *Curs de drept comercial*, lucrări care se păstrează la Biblioteca Academiei din București.

2. Prietenia dintre Eminescu și Ilea. Puțini sînt aceia pe care Eminescu și i-a numit în scris amici, iar unul dintre ei este Filimon Ilea. După moartea profesorului Aron Pumnul, Eminescu se hotărăște să părăsească Cernăuții. „Mai mult n-am ce face la Cernăuți. Pumnul nu mai este — au murit" [4]. De la Pumnul a aflat Eminescu multe despre Blaj și despre marele rol istoric al acestui oraș în lupta de redeșteptare națională a neamului românesc din Transilvania asuprită. Pentru Eminescu, Blajul este cetatea preasfîntă din care „a răsărit soarele românismului", este Mecca spre care se îndreaptă cu evlavie și cu speranță, ca și emirul lui Macedonski. Cînd ajunge în vîrful Hulei și vede orașul, exclamă cu entuziasm și emoție : „Te salut din inimă, Romă mică. Îți

[1] Gheorghe Bogdan-Duică, *Amicul Filimon Ilea*, în *Mihai Eminescu. Lămuriri pentru viața și opera lui Eminescu*, anul IV, nr. 11, Cernăuți, 1935, p. 30.

[2] Elena Stan, *Poezia lui Eminescu în Transilvania*, București, Editura pentru literatură, 1969, p. 51.

[3] Mihai Eminescu, *Opere*, vol. I, Ediție critică îngrijită de Perpessicius, Fundația pentru literatură și artă, București, 1939, p. 278.

[4] E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. V, București, 1936, p. 134.

mulțumesc, Dumnezeule, că m-ai ajutat să o pot vedea !" [5]. Fiind cunoscut aici din revista *Familia*, „a doua zi după sosirea lui în Blaj, în studențime fierbea vestea : . . . e aici Eminescu, e aici Eminescu" [6]. Dintre prietenii de la Blaj, cel mai apropiat i-a fost Filimon Ilea. Acesta era atunci în clasa a VII-a și mai în vîrstă cu șase ani decît Eminescu, dar cultura, dorința de a cunoaște cît mai multe din tainele lumii, greutățile vieții au constituit elemente comune care i-au apropiat. În Filimon Ilea, Eminescu a aflat un suflet distins cu care a putut lega o prietenie trainică. Cu el se plimba pe „galbenele maluri" ale Tîrnavei, punîndu-și întrebări profunde cu privire la problemele cardinale ale lumii și ale vieții : „Ce este omul ? Ce-i omenirea, / Ce-i adevărul ? Dumnezeirea ?".

3. Sursa de inspirație. Eminescu a petrecut la Blaj vara anului 1866 și toamna pînă prin octombrie. Prietenia cu Ilea nu se întrerupe odată cu plecarea lui Eminescu din Blaj, ci continuă. Drumurile lor se reîntîlnesc. În 1869, anul publicării poeziei *Amicului F. I.*, îi întîlnim pe amîndoi în București, făcînd parte din societatea folcloristică „Românismul" [7]. Prietenul ideal din Transilvania nu putea fi uitat de Eminescu — „Dar tot, amice, nu voi uita / Acele doruri tainice, sfinte" —, și mai tîrziu, avînd parcă în față imaginea lui, îi face mărturisirile din poezia *Amicului F. I.* Pentru poet, Filimon Ilea a rămas o figură luminoasă pe toată viața. Chipul lui îi reapare în memorie, încîntîndu-l și dîndu-i motive de a trăi. „Te văd adesea frunte senină / Ca și gîndirea lui Dumnezeu, / Sufletu-ți arde în sufletul meu / C-o flamă dulce, tainică, lină. / Gîndind la tine nu voi să mor". Din această sacră prietenie a fost inspirată vibranta elegie testamentară *Amicului F. I.* Poetul evocă aici prietenia de la Blaj dintre el și Ilea și face mărturisiri bunului său prieten despre starea lui sufletească. Prin îmbinarea elementelor de mitologie creștină cu cele de mitologie dacică, poetul realizează în finalul elegiei o splendidă imagine, în care îngerii îi duc sufletul într-un loc, pe care poetul îl numește metaforic și din necesități de rimă „albul munte". Poetul cere amicului său să-i pună atunci cununa pe frunte, dar ca și eroul din *Miorița* — care dorește să i se pună la cap „Fluieraș de os / Că zice duios" [8] — dorința exprimată de Eminescu în versul final din varianta definitivă este „Și să-mi pui lira de căpătîi".

4. Sensul concret al expresiei „albul munte". „Albul munte" este o asociere de termeni în aparență simplă, dar care a constituit o adevărată piatră de încercare pentru cercetători. Unii eminescologi s-au referit numai la sensul propriu al expresiei eminesciene și de accea au încercat să identifice „albul munte" cu un munte oarecare de pe Terra. Gheorghe Bogdan-Duică la început exclude posibilitatea sinonimică a

---

[5] Elie Dăianu, *Eminescu și Blajul*, în *Familia*, 1902, p. 301—302.

[6] Ștefan Cacoveanu, *Eminescu în Blaj*, în *Amintiri despre Eminescu*, Iași, Editura Junimea, 1971, p. 20.

[7] Augustin Z. N. Pop, *Contribuții documentare la biografia lui Mihai Eminescu*, București, Editura Academiei, 1962, p. 427.

[8] Al. I. Amzulescu, *Balade populare românești*, vol. II, București, Editura pentru literatură, 1964, p. 482.

expresiei „albul munte" cu noțiunea de paradis pe motivul că „raiul creștin n-a putut fi «albul munte» ; acel rai era la șes" [9], iar apoi se gîndește la unii munți încărcați de mituri din India, care ar justifica apropierea de „albul munte" din poezia lui Eminescu. Istoricul caută „în tot cazul un munte cu umbre de morți (idee grecească), duse acolo de îngeri (idee creștină), adică de ființe binefăcătoare ; un munte alb, în lumină albă" [10]. Identificarea însă este foarte dificilă, pentru că „munții indici mitici sînt tot sfințiți și locuințe de zei" [11]. Zeul Cirvas domină muntele Kailasa, iar Vișnu muntele Merus. După unele mitologii, în muntele Merus se află „ascunsă puterea primordială a lui Dumnezeu" [12]. Dar insistă mai mult asupra muntelui Kailasa, pentru că acestuia „i se zice paradisul lui Șiva sau adunarea zeilor. Spre el zboară lebedele sfințite, pentru că acolo sînt rîurile curate în care se scaldă zeii. Kailasa strălucește ca sclipiciul cel mai luminat al oglinzilor ; este o priveliște dumnezeiască, vîrfurile-i se ivesc de departe ca florile albe de lotus, ca zîmbetul lui Șiva sau Mahadava [13].

Augustin Z. N. Pop examinează interpretările lui Bogdan-Duică și arată că muntele Kailasa „nu este singura creastă păstrată de amintirea mitologiei budiste ca așezare zeiască sau pentru oameni de repaus visat" [14]. El aduce completări la cele spuse de Bogdan-Duică despre muntele Merus. Acesta este centru al existenței, pe care sălășluiește Svargapati, stăpînul cerului, nourosul Megavhama, tunătorul Vajri și Indra din nordul Himalaiei, *„cea albă de zăpezi"* [15]. Sînt prezentați și alți munți din Asia cu tot atîta semnificație mitologică. Muntele Fuji-Yama din Japonia, „cel mai înalt munte (3780 m.) al insulelor nipone, pe litoralul Pacificului, aproape de Yokohama, este lăcașul unui vulcan stins (de la 1708) la poalele căruia stau încremenite lacuri și păduri dese. Înălțimile Fuji-Yamei sînt albe, zăpezile pînă-n iulie, cea ce le dă înfățișarea de *munte alb*, cum au intrat, pînă la convenționalism, în stampa japoneză.

Muntele acesta cu zeitatea primordială Sengen-Sama se cinstește deosebit și se cunosc mii de legende populare în legătură cu crestele și vulcanii.. Aici se divinizează zeitățile budiste și forțele naturii, ce trebuie chemate îndurătoare prin rugăciuni. Morminte adînci ascund trupuri învrednicite cu înhumare pe Fuji-Yama, muntele alb și sfînt" [16]. Alt munte asiatic descris de Augustin Z. N. Pop este K'uen L'uen. „Pe creasta lui, sufletele celor binecredincioși și ale creatorilor se întîlneau lîngă Buda să merite nemurirea. Paradis chinezesc, se întrezărea [...] depărtat de locurile cunoașterii, dincolo de tărîm. Mitologul U-i Tai, pe drept

---

[9] Gheorghe Bogdan-Duică, *Albul munte*, în *Mihai Eminescu. Lămuriri pentru viața și opera lui Eminescu*, fascicula 8, Cernăuți, 1932, p. 58.
[10] *Ibidem.*
[11] *Ibidem.*
[12] *Ibidem*, p. 59.
[13] *Ibidem*, p. 59—60.
[14] Augustin Z. N. Pop, *Despre „albul munte". Contribuții eminesciene*, în *Mihai Eminescu. Lămuriri pentru opera și viața lui Eminescu*, nr. 19, Tipografia „Lumina", Piatra-Neamț, 1941, p. 10.
[15] *Ibidem*, p. 11.
[16] *Ibidem*, p. 10—11.

cuvînt, îi găsește analogie cu Olimpul"[17]. După aceste completări, Augustin G. N. Pop arată că „Eminescu, în 1866, nu putea folosi un element indic, chiar sub prezumția precocității"[18], și susține că „muntele alb este Olympul, cel cu stînci albe acoperite de nori, pe care trona marele Dumnezeu, Zeus, la judecata trecerii din viață. Acolo avea altar însuși Apolo musagetul. Spre aceasta concordă și a) postura mitică a poetului (fruntea moartă încununată), «lira de căpătîi», și b) însăși mențiunea cuprinsă în varianta încredințată *Familiei* . . . a lui Apolo"[19].

D. Murărașu analizează interpretările anterioare și, pe baza posibilităților de cunoaștere ale lui Eminescu la data cînd a scris această poezie, susține că poetul s-a referit la Ceahlău, munte pe care s-au petrecut multe minuni din mitologia dacică și din legendele românești. Interpretînd referirile istoricilor antici Herodot și Strabo la muntele sfînt al Daciei, pe care aceștia îl numesc Kogainon, unde își avea sălașul zeul suprem al dacilor, Zamolxe, D. Murărașu încearcă să-l identifice pe acesta cu Ceahlăul[20].

Dacă cercetările de pînă la Murărașu au pus probleme de geografie istorică a lumii și de mitologie asiatică și greacă, probleme care au rămas neelucidate, interpretarea lui Murărașu ridică o problemă de geografie istorică națională : identificarea Kogainon-ului, muntele sfînt al dacilor, cu un anumit munte de pe teritoriul românesc, Ceahlăul. Cu aceasta însă lucrurile nu s-au lămurit ; dimpotrivă, s-au complicat și mai mult, pentru că există și alte opinii, și încă destul de numeroase, privind localizarea acestui munte sfînt al dacilor. Pentru geograful francez J. B. Bourguignon d'Anville, acesta ar fi Măgura Cașinului[21]. Constantin C. Giurescu înclină să creadă că Kogainon sau Cogheanu este muntele Gugu, cel mai înalt dintre munții Godeanu[22]. Nicolae Densusianu arată că Ceahlăul „a avut odată un cult public", dar, după părerea lui, Kogainon-ul ar fi Omul și Caraimanul sau întregul masiv Bucegi[23]. Deci identificarea muntelui Kogainon cu Ceahlăul este problematică.

Kogainon-ul, muntele sfînt al dacilor, a fost identificat de istoricul Hadrian Daicoviciu în Munții Orăștiei, la Sarmizegetusa, pe care Ptolemeu a numit-o cetatea regească, în muntele numit astăzi Grădiștea Muncelului, unde au fost descoperite vestigii ale marilor sanctuare ale lui Zamolxe și unde se afla capitala religioasă a statului dac încă înainte de unificarea politică. Aici, pe muntele sfînt, și-a mutat eroicul rege Decebal capitala statului dac de la cetatea Costești la Sarmizegetusa, „așezare cvasiurbană care se dezvolta pe terasele muntelui Kogainon, apărat acum

---

[17] *Ibidem*, p. 11.
[18] *Ibidem*, p. 12.
[19] *Ibidem*.
[20] Dumitru Murărașu, *Comentarii eminesciene*, București, Editura pentru literatură, 1967, p. 7—20.
[21] *Ibidem*, p. 13.
[22] Constantin C. Giurescu, *Istoria românilor*, vol. I, București, Editura științifică și enciclopedică, 1974, p. 69.
[23] Nicolae Densusianu, *Dacia preistorică*, București, Institutul de arte grafice „Carol Göbl", 1913, p. 226—242.

nu numai de întreg ansamblul de cetăți și turnuri de pe valea Apei Grădiștii, ci și de o puternică fortificație construită în imediata apropiere a sanctuarelor“ [24].

Cu toate acestea, celelalte argumente ale lui Murărașu rămîn valabile. Dintre toate izvoarele de inspirație ale lui Eminescu, cel mai sigur îl constituie scrierile lui Hasdeu, unde aflăm alăturarea „albul munte“ [25].

Alain Guillermou este de părere că expresia „albul munte“ e o convențională formulă poetică, fără un sens bogat anume. „Este adevărat că cerul, unde va fi condus poetul după moartea sa, nu este paradisul tradițional, cu «albul munte», sau stelele. E posibil să intervină aici doar formule poetice, fără să trebuiască să le atribuim mai multă sinceritate decît acestei imagini a zborului unui suflet dus de îngeri“ [26].

5. *Metafora „albul munte“*. În interpretările prezentate, din polisemia expresiei „albul munte“ s-au reținut și s-au urmărit numai sensurile strict concrete ale termenilor ei. Un astfel de procedeu a dus la căutări de munți care să corespundă cît mai exact acestor sensuri. O asemenea interpretare nu permite înțelegerea imaginii artistice create de poet. Părerea noastră este că în comentarea poeziei scopul urmărit nu trebuie să fie studiul sensurilor proprii ale termenilor în discuție (aici, căutarea unui munte care să corespundă cît mai bine acestor sensuri), ci studierea sensurilor figurate. Dar din ansamblul reprezentărilor s-au urmărit atît de mult sensurile proprii, încît nu s-a ținut seama deloc de sensurile figurate ; s-a pierdut din vedere imaginarul, ca și cum Eminescu n-ar fi dat nici o înaripare acestor cuvinte. Or, efectul expresiei trebuie căutat tocmai în sensul figurat, în imaginar. Deci aici operația trebuie făcută invers : nu de la figurat spre propriu, ci de la propriu spre figurat. Prin „albul munte“ Eminescu n-a vrut să numească o ridicătură de pămînt de mai multe sau mai puține mii de metri înălțime și de culoare albă, ci a făurit o imagine, atribuind sensuri noi cuvintelor utilizate. Scopul cercetării trebuie să fie tocmai intuirea acestor sensuri și a imaginii poetice realizate cu ajutorul lor. Nu izolarea expresiei și analiza separată, ținînd seama numai de sensurile proprii, ci integrarea ei în imaginea artistică de ansamblu a poeziei și corelarea cu celelalte elemente care o completează sînt în măsură să ne lămurească. *„Albul munte“ este o metaforă*. Sensul metaforic al expresiei „albul munte“ este probat de elementele sinonimice acesteia din imaginea artistică de ansamblu. Prin aceasta, ca și prin „albul munte“, Eminescu vrea să prezinte locul unde va ajunge sau unde ar dori să ajungă sufletul său după moarte.

Versurile finale ale penultimei strofe din varianta publicată de poet contribuie la conturarea acestui loc : „Dar dacă gîndul zilelor mele / Se stinse-n mintea lui Dumnezeu, / Și dacă pentru sufletul meu / nu-i loc aicea, ci numa-n stele“. Deci locul acesta este undeva sus, „în stele“.

---

[24] Hadrian Daicoviciu, *Dacia de la Burebista la cucerirea romană*, Cluj, Editura Dacia, 1972, p. 33—34.

[25] Dumitru Murărașu, *op. cit.*, p. 7—20.

[26] Alain Guillermou, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*, Iași, Editura Junimea, 1977, p. 65.

Dar și în contextul ultimei strofe — „Voi cînd mi-or duce îngerii săi / Palida-mi umbră în albul munte, / Să-mi pui cununa pe a mea frunte, / Și să-mi pui lira de căpătîi" — rezultă că metafora „albul munte" indică un loc din cer unde își petrec sufletele alese ca și în cerurile lui Dante. Că Eminescu prin metafora „albul munte" s-a referit la un loc din cer și nu la unul de pe pămînt reiese și mai clar dintr-o strofă a variantelor publicate de Perpessicius. Meditînd asupra instabilității acestei lumi de pe pămînt, în care însuși adevărul este efemer, poetul aspiră la ceva etern, dorește cerul : „Minciună sfîntă e adevărul / Mîine va rîde lumea de el / Și ca într-însul să nu mă-nșel / Vă las pămîntul. Al meu e cerul" [27]. Versul „Vă las pămîntul. Al meu e cerul" mai are următoarele variante : „Vă las pămîntul. Destul mi-e cerul", „Îți dăruiesc pămîntul. Eu mă mulțumesc cu cerul", (Dăruiesc) „pămîntul. Mie cerul mi-e destul".

Eminescu aspiră la cer, la eternitate. „Albul munte", în imaginația lui Eminescu, este locul pur unde sălășluiește divinitatea supremă, unde „îngerii săi" duc sufletele celor vrednici. Acesta este locul luminii, este Elizeul, unde tot Eminescu a trimis sufletul lui Aron Pumnul *(La mormîntul lui Aron Pumnul)*, este Empireul. „Albul munte" este metafora cerului. Dar acolo, ca în Kogainon după Herodot și Strabo, nu se poate ajunge oricum, ci numai prin calități deosebite ; numai cei distinși pot ajunge în „albul munte". Eminescu aspiră la această distincție, dorește să-și obțină această demnitate prin liră, prin poezie. Prin munca pentru făurirea operei sale dorește să-și obțină cununa, nimbul prin care sufletul său să se poată contopi în lumina eternă din „albul munte", din paradis, din cer. Ideea poetică nu e nouă ; o regăsim, de pildă, în *Faust*, unde, în actul V, îngerii duc sufletul eroului în cer cîntînd : „Cine cu zeul s-a străduit, / Poate să fie mîntuit" [28]. Toate acestea ne arată că poetul a imaginat un paradis, fără să țină seama de atributele paradisului tradițional.

---

[27] Mihai Eminescu, *op. cit.*, p. 281.

[28] Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, în românește de Lucian Blaga, prefață de Tudor Vianu, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1955, p. 537.

NOTE SPECIFICE ALE SIMBOLISMULUI ROMÂNESC

D. MICU

Apărut sub impulsul simbolismului francez, simbolismul românesc nu a fost — cum poate apărea unei priviri superficiale — o simplă variantă a lui ; el a avut un conținut și o evoluție proprii și a jucat în istoria literară un rol ce nu poate fi înțeles fără cercetarea curentului în specificitatea lui națională.

La data cînd în literatura franceză parnasianismul era negat de către o nouă orientare lirică, animată de un Verlaine, un Mallarmé, un Jean Moréas, un Albert Kahn, poezia românească tocmai urca, prin Mihai Eminescu, poetul național, pe culmile romantismului. Parnasianismul nu exista. Mai precis : nu exista ca școală. Note parnasiene se găseau la unii poeți (Bolintineanu, Bolliac, Alecsandri, Baronzi), însă ele erau izolate și eclipsate de dominanta romantică a creației tuturor acestora. Romantismul nu-și epuizase în România, nici pe departe, posibilitățile înainte de 1880. Drept consecință, o insurecție lirică de tipul celei declanșate în Franța prin acțiunea „decadenților" și a „simboliștilor" era greu de conceput. Simbolismul românesc avea să crească direct din romantism și fără să apară ca o reacție antiparnasiană, întrucît parnasianismul, ca orientare programatică, nu se constituise. Poezie de factură parnasiană vor scrie, dimpotrivă, ca și în alte literaturi de altfel, ca în cea spaniolă bunăoară, tocmai simboliștii (unii dintre simboliști) ei înșiși.

Expansiunea simbolismului (apărut, în stare embrionară, simultan cu cel franco-belgian) s-a produs cu întîrziere în literatura română, și din alte motive, extraestetice. Întregul climat istorico-social de la sfîrșitul secolului al XIX-lea constrîngea oarecum literatura să ia act de o problematică din afara orizontului ei strict artistic, să se „situeze" în raport cu frămîntările ce aveau loc în straturile adînci ale societății și care afectau toate domeniile vieții publice și ale culturii. În ultimele două decenii ale secolului trecut, ca de altfel și în primul deceniu al secolului nostru, căutările artistice au fost, cu necesitate, subordonate în bună măsură preocupărilor de natură politico-socială. În aceste condiții, Al. Macedonski, promotorul simbolismului (și, în genere, al modernismului) în literatura română, opune poeziei timpului său — pe care o judecă sumar și nedrept — nu atît o anume formă de artă, cît Arta însăși. Baudelaire și simboliștii, avînd de comunicat *altceva* decît parnasienii, nu puteau să nu caute cu înfrigurare modalități noi de expresie, mai ales că asemenea strădanii se integrau atît de intim tradi-

ţiilor literaturii franceze, literatură mare, veche, ajunsă de secole la un rafinament formal neîntrecut. Şi poeţii români din jumătatea a doua a veacului al XIX-lea au fost preocupaţi, firește, de artă, de tehnica vorbirii lirice, însă, societatea românească parcurgînd, după războiul de independenţă, o perioadă de acute frămîntări şi restructurări şi majoritatea scriitorilor fiind vital angajaţi în acestea, fizionomia vieţii literare a momentului a fost *eo ipso* decisă îndeosebi de acei scriitori care, fie şi acordînd o atenţie redusă calităţii artistice a scrisului lor, îşi luau — ca de pildă Alexandru Vlahuţă — temele din vîltoarea realităţilor contemporane, spunîndu-şi cuvîntul în probleme de acută actualitate.

Ivită în acest context, silinţa grupării *Literatorul* de a trasa mişcării literare o nouă direcţie, vizînd înfăptuiri pur artistice, era sortită inevitabil — pentru moment — eşecului. Poziţia cenaclului şi a revistei *Literatorul* e, de altfel, dintre cele mai curioase. În fruntea grupării stătea un poet mare. Mare nu atît prin ce-l diferenţiază de precursori, cît prin ceea ce lirica sa are comun, ca simţire, tonalitate şi colorit, cu aceea a unor poeţi de mai înainte. Într-un articol din revista *Sburătorul literar*, (nr. 20 din 28 ian. 1922), B. Fundoianu consideră chiar că Macedonski, „deşi contemporan şi mai tînăr decît Eminescu, e un întîrziat dintr-o epocă defunctă. Cronologiceşte, Macedonski vine după Eminescu ; în istoria literară vine înainte". E, desigur, multă exagerare în afirmaţia lui Fundoianu. Dar exagerarea porneşte dintr-o constatare exactă. Auzim, într-adevăr, în stihurile macedonskiene sonorităţi cu care ne-au deprins un Bolintineanu, un I. Heliade Rădulescu, un Grigore Alexandrescu, un G. Baronzi. Poetul *Nopţilor* continuă poezia munteană anterioară apariţiei lui Eminescu, nu fără a beneficia şi de experienţa lui Alecsandri. Urcînd pe o treaptă superioară a expresiei artistice, înnoită prin puterea unui talent de întîia mărime, ca şi prin valorificarea unor achiziţii ale poeziei franceze moderne, un anumit tip de sensibilitate, cel concretizat îndeosebi în literatura munteană, Al. Macedonski a făcut să sune în lirica românească o coardă originală. Şi în modalitatea înstrunării, şi în cuprinsul emotiv, cîntecul macedonskian diferă vădit de acel al lui Eminescu. Explorator de stări sufleteşti masive, iubitor de plasticităţi, cultivînd de preferinţă versul amplu, declamativ, Al. Macedonski se află, structural, departe de simbolism. Critici ca E. Lovinescu, B. Fundoianu, N. Davidescu îl prezintă chiar ca fiind un antisimbolist, un parnasian. Neîmpărtăşind o judecată atît de categorică, situaţia de fapt ne constrînge să constatăm superficialitatea înrîuririi simbolismului asupra lui Macedonski. Mult mai înrudită e sensibilitatea simboliştilor cu aceea a lui Eminescu. Muzicalul covîrşeşte în lirica eminesciană, ca în aceea a lui Verlaine, reprezentările plastice. Totul, în versurile marelui poet, capătă contururi de vis, totul se dizolvă în melodie, generînd acea stare de „farmec dureros", inanalizabilă, care este eminamente specifică creaţiei eminesciene. E şi firesc să existe asemănări între Eminescu şi simboliști, de vreme ce şi creatorul *Luceafărului*, şi descendenţii lui Baudelaire s-au format în parte în atmosfera romantismului german. Făcînd constatarea

aceasta, N. Davidescu ajunge să susţină — într-un eseu publicat în revista *Viaţa românească* (nr. 1, ian. 1926) — că tocmai în Eminescu s-ar găsi „punctul de plecare al poeziei noastre simboliste". „Macedonski — argumentează Davidescu — [...], raţionalist şi păgîn închis în rigiditatea statuară a unei forme impecabile pînă la formalism, obsedat de reminiscenţe clasice, adversar firesc şi înnăscut al culturii germane, împotriva căreia a şi luptat din instinct şi necontenit, se aşeza la antipodul poeziei simboliste, în timp ce Eminescu, căutător de forme nouă, ctitor de limbă literară, idealist şi mistic, cu şovăitoare şi calde confidenţe în glas, cu accente de şoaptă vesperală, muzical sufleteşte pînă la tonalităţi verlainiene, ca acelea din *Somnoroase păsărele*, deschide larg posibilităţile viitoare pentru dezvoltarea de astăzi a poeziei simboliste româneşti". A vedea în Eminescu pe întemeietorul simbolismului românesc e, firește, exagerat. Pe Mihai Eminescu îl despart de şcoala lui Verlaine (nemaivorbind de Mallarmé) multe, şi în primul rînd echilibrul său lăuntric, o anume robusteţe morală, ce exclude stările mai mult sau mai puţin maladive, „urîtul", nevrozele, dispersarea lăuntrică. Lirica simbolistă e o expresie a sensibilităţii „moderne", citadine. Chiar evocînd peisaje rustice, poeţii simbolişti transmit prin intermediul lor stări psihice proprii intelectualului format în mediul urban, cu sufletul învăluit de atmosfera vieţii de oraş. Hrănită din sevele poeziei populare româneşti, creaţia lirică a lui Eminescu contrastează nu numai cu poezia degustării estetizante a suferinţei, cu actul artistic rafinat al adîncirii voluptoase în stări depresive, ci şi, în general, cu reveriile vagi, fără obiect, cu poezia simţămintelor nelămurite, cu interiorizarea excesivă. Atracţia către morbid, caracteristică „decadenţilor", precum şi „simbolismul" programatic, ostentativ, le aflăm, în schimb, în unele poezii macedonskiene *(Vaporul morţii, Guzla, Rimele cîntă pe harpă ş.a.)*. Nu se poate, prin urmare, afirma că Eminescu ar fi deschizătorul de drum al simbolismului în România, în timp ce Macedonski ar trebui aşezat la antipodul acestui curent, după cum arbitrar este a-l socoti pe Macedonski — cum s-a considerat el însuşi — un simbolist propriu-zis, primul simbolist român. Lucrurile sînt mai complicate, putîndu-se găsi la amîndoi poeţii accente ce-i apropie (pe fiecare altfel) sau îi depărtează de simbolişti. Ce e paradoxal este că Macedonski a negat pe Eminescu, mai „simbolist" într-un fel decît el, în numele simbolismului şi întreg simbolismul românesc s-a (şi a fost) considerat antieminescianism. Dominante atît la Eminescu, cît şi la Macedonski sînt trăsăturile romantice : romantice-germane (Novalis, Lenau, von Brentano, Heine) la cel dintîi, byroniene la al doilea. Dar mişcările literare nu sînt declanşate neapărat de acei ce le exprimă tendinţele mai adecvat. Romanticul cel mai zelos, acela care, în istorica seară a premierei, n-a ezitat să se bată la propriu pentru *Hernani*, Théophile Gautier, n-a devenit, cu *Émaux et camées*, precursorul parnasianismului ? De n-a creat în spiritul simbolismului nimic durabil, Macedonski i-a deschis acestuia porţile literaturii române prin acţiunea sa în cadrul grupării *Literatorul*. Dar autenticii pionieri ai curentului au fost unii dintre „proletarii culţi", eminescianizanţi, care colaborau concomitent la reviste macedonskiene şi la periodice socialiste, şi, în genere, exponenţii cititori

de poezie franceză ai curentului eminescian : un Traian Demetrescu, un Ştefan Petică, un D. Anghel. Starea lor de spirit şi formaţia lor intelectuală erau prin definiţie adevcate receptării influenţelor simboliste.

Cu Ştefan Petică şi D. Anghel, în special, îşi face, de fapt, apariţia în literatura română simbolismul autentic, cel propagat de *Literatorul* fiind mai mult un produs de laborator. El nu numai că nu apăruse, precum simbolismul francez, ca o reacţie contra parnasianismului, dar chiar îl impulsionase, înglobase parnasianismul în simbolism. Al doilea simbolism românesc, dacă ne e permis a-l numi astfel, îşi taie drum în literatură, efectiv, constituindu-se în curent cu o largă sferă de acţiune şi importante urmări. Luînd amploare după 1907, acesta devine, de prin 1910, curentul dominant în poezie. În atmosfera lui se formează majoritatea tinerilor poeţi ai timpului şi chiar creaţia unora dintre cei aşezaţi teoretic pe poziţii antisimboliste se resimte de pe urma influenţei sale. Melodicitatea suavă a versurilor lui Şt. O. Iosif, timbrul elegiac din atîtea poezii ale lui Goga ne trimit la Verlaine. De altfel, Şt. O. Iosif a şi tradus din Verlaine, iar Goga declară în *Fragmente autobiografice* că, dintre francezi, poeţii săi preferaţi au fost Baudelaire şi Verlaine. Chiar şi cel mai neîmpăcat adversar al simbolismului, G. Topîrceanu, e întrucîtva simbolist (prin intimismul muzical, prin sentimentul contopirii cu natura) în unele poezii, inclusiv în cea mai rezistentă dintre ele : *Balada morţii*.

Asemenea simbolismului francez, şi cel românesc e departe de a se înfăţişa ca un tot omogen. Încă înainte de 1900 s-au constituit, cum spuneam două simbolisme, desigur nu fără tangenţe unul cu celălalt : cel macedonskian şi acela al lui Ştefan Petică. Primul se afirmă după 1900, prin periodice ca *Forţa morală*, *Ileana*, *Pleiada*, *Hermes*, celălalt pătrunde mai ales prin D. Anghel, Ion Minulescu, Elena Farago, în reviste de circulaţie largă, tinzînd totodată să-şi creeze organe proprii de publicitate : *Revista celorlalţi*, *Insula* etc. În manifestele pe care le publică, micile reviste de avangardă nu se declară simboliste. Ele se vor *altfel* decît periodicele existente, fără să-şi precizeze şi mai ales să-şi numească printr-un cuvînt rezumativ idealul estetic. De fapt, singura grupare ce-şi propunea să fie cu tot dinadinsul simbolistă, dintre cele constituite după 1900, a fost aceea a *Vieţii noi*. Ovid Densusianu şi-a asumat chiar rolul de stegar al simbolismului românesc, căruia s-a ambiţionat să-i elaboreze doctrina. A profesat însă un simbolism *sui-generis*. Filolog, transilvănean de origine, Densusianu a moştenit de la înaintaşii săi coborîtori din Şcoala ardeleană cultul latinităţii. Duşman fanatic al înapoierii culturale, al ignoranţei, al anchilozării şi suficienţei, directorul *Vieţii noi* a luptat cu îndîrjire împotriva izolării „în primitivismul carpato-dunărean", pentru „asimilare continuă, bine chibzuită de elemente nouă şi apropierea sufletului nostru de sufletul european, în care este bine să se topească aurul gîndirilor înalte ale idealurilor eterne" (*Vieaţa nouă*, nr. 1, 1912). Acţiunea lui Densusianu, spre deosebire de aceea a lui Macedonski şi a tinerilor poeţi de la începutul secolului, n-a fost strict literară : profesorul de romanistică voia să fie un emul al lui N. Iorga şi — va scrie el — „lupta literară a fost numai un episod din lupta mai mare pe care am dus-o şi

o vom duce pentru reînnoirea culturii noastre întregi" (*Viața nouă*, nr. 1, 1915). În concepția lui Densusianu, spiritul european, pe care se străduia să-l inoculeze culturii noastre, era identic cu spiritul latin. Militant pentru europenizare, Ovid Densusianu pledează pentru o literatură care „ar pune mai bine în lumină simțul măsurii, al formelor plastice armonioase" (*Viața nouă*, nr. 8, 15 mai 1905). O asemenea literatură era, după convingerea lui, simbolismul. Convingere, desigur, paradoxală, dar nu unică în mișcarea literară europeană a timpului. În anii în care autorul *Sufletului nou în poezie* se străduia să injecteze simbolismului românesc o doză maximă de energetism, în Franța, simbolismul, de mai de mult dizolvat parțial prin Francis Jammes, Fr. Viélé-Griffin, Stuart Merill, Paul Fort într-un naturism cu totul străin de poetica lui Baudelaire, Mallarmé sau Rimbaud, tinde sub influența lui Verhaeren, a lui Whitman, a lui Nietzsche, a lui Bergson, sub impulsul poemelor din volumul *Les nourritures terrestres* al lui André Gide, să devină o poezie a elanului vital, a „forțelor tumultuoase", să se integreze în viața secolului. Asumîndu-și rolul de ideolog al „școlii romane", Charles Maurras indică mișcării literare inițiate în 1891 de către Jean Moréas o finalitate politică țintind la forjarea unei noi umanități. Foștii simboliști militanți din această grupare sînt acum adepții unui clasicism dinamic, întruchipat în *homo clasicus* [1].

Particularitățile curentului simbolist nu sînt stabilite de către Ovid Densusianu în temeiul literaturii și opiniilor estetice ale promotorilor săi. Nici Mallarmé, nici Verlaine, nici, cu atît mai puțin, René Ghil nu reprezentau, pentru Densusianu, ceea ce era trainic în mișcarea simbolistă : nu ei erau adevărații simboliști ; simbolistul prin excelență, credea învățatul lingvist, era Émile Verhaeren. Ce admira el la autorul *Orașelor tentaculare* era materialul urban de inspirație și mai ales insuflarea avîntată, suflul larg, dinamic, diametral opus „pesimismului" posteminescian. Pornind de la poetul flamand, Densusianu identifică simbolismul cu poezia luptei, a dragostei de viață și a încrederii în progres. Ceea ce *Viața nouă* considera a fi simbolismul cel mai autentic era în realitate mai degrabă un neoclasicism în expresie modernă. Imagistica citadină, proslăvirea tehnicii, a civilizației în general, apropie poezia *Vieții noi* (nu toată, desigur, dar, în orice caz, cea creată de un Vintilă Paraschivescu și mai ales de Ovid Densusianu însuși) de futurism, dar fondul ei e mai curînd tradițional, înfăptuirile moderne fiind privite cu ochii uimiți ai unor oameni care iau cunoștință de ele ca și cum s-ar afla în fața unor miracole. Conceptualismul, tonalitatea de odă, puternica articulație logică a ideilor țin tot de poetica tradițională. Neapărut, după cum se vede, ca o reacție față de vreo anumită orientare strict artistică, simbolismul românesc n-a putut avea, în consecință, drept țel doar înlocuirea unui tip de artă literară prin altul. El nu numai că n-a respins parnasianismul, dar și l-a încorporat, așa cum romantismul, la timpul său, își asimilase (prin Alexandrescu, prin Alecsandri) clasicismul. La sfîrșitul secolului trecut și începutul secolului nostru se înfruntă, astfel, nu doar două moduri de a înțelege poezia, arta, ci însăși arta și pseudoarta, esteticul

[1] Cf. Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, 1933, cap. III.

și paraesteticul. Artă se producea, nu-i vorbă, și în cuprinsul orientărilor tradiționale (sămănătorism, poporanism), dar finalitatea acestor orientări nu era în primul rînd una estetică. *Literatorul* și apoi *Viața nouă* și micile publicații simboliste acționau tocmai în sensul diferențierii, al delimitării artei de ceea ce nu era sau era mai mult decît artă. Așa se și explică deosebit de înverșunata ostilitate de care s-au văzut înconjurați simboliștii, ostilitate pe care simplul fapt de a scrie altfel decît contemporanii n-ar fi declanșat-o, desigur, în asemenea proporții. Dacă în accepția dată de Macedonski simbolismul se confunda cu Arta, Ovid Densusianu lărgește și mai mult sfera noțiunii, incluzînd în ea tot „aurul gîndirilor înalte", adică tot ce e cultură adevărată. Simbolismul ajunge, în consecință, să nu mai însemne nimic.

Dînd termenului accepția precisă, restrictivă, pe care o are în vocabularul istoricilor literari francezi, am ajunge la încheierea că în literatura română simbolismul propriu-zis aproape n-a existat. Devenit un veritabil curent literar după 1900, deci după ce în Franța se consumase, simbolismul românesc (mai puțin — în parte — cel de la *Viața nouă*) e paralel, tipologic, nu cu „simbolismul", ci cu „decadentismul" francez („le décadisme"). Ștefan Petică, George Bacovia, Ion Minulescu, D. Iacobescu nu sînt omologii lui Henri de Régnier și Albert Samain în primul rînd, ci ai lui Verlaine, Jules Laforgue, Maurice Rollinat. Influențe, sugestii au receptat, nu-i vorbă, și de la „simboliști", însă tonalitatea fundamentală, atmosfera liricii lor sînt „decadente". În mare privit, simbolismul românesc (abstracție făcînd, iarăși, de programul *Vieții noi*) a evoluat invers decît cel francez. El a început cu ceea ce curentul analog din Franța sfîrșea și a ajuns la ceea ce a constituit începutul simbolismului francez. La *Literatorul* se practică, înainte de 1900, instrumentalismul, simbolismul românesc încă nenăscut cu adevărat sincronizîndu-se astfel — mimetic — cu ultima și cea mai contestată emanație a simbolismului francez. D. Anghel, în primii ani ai secolului, e sincron cu Samain. Abia după 1910 aveau să se impună Minulescu, Bacovia (care publică din primii ani de după 1900, dar în reviste obscure), Davidescu, Iacobescu și ceilalți „decadenți". Și mai tîrziu se va realiza integral Arghezi, prin care poezia noastră se sincronizează cu Baudelaire. În țesătura lor intimă, lucrurile sînt, desigur, mai complicate. Ivit după ce simbolismul francez parcursese cîteva etape, cel românesc asimilează simultan întreaga lui experiență, însă, oricum, dominantă rămîne, în perioada de ebuliție a curentului, nota „decadentă". În general vorbind, prin reprezentanții săi principali, simbolismul nostru explorează îndeosebi acele straturi ale sensibilității pe care le trezise Eminescu și, beneficiind plenar și de experiența macedonskiană, ca și de cîștigurile ulterioare ale tehnicii poetice, dă, în numeroase cazuri, versului, structurat în conformitate cu înclinațiile fiecărui poet, modulații și sonorități ce prelungesc în noul veac tonalitatea de romanță și elegie eminesciană. Eminescianizant, simbolismul românesc se deschide în chip natural îndeosebi influențelor lui Verlaine și altor „*poètes maudits*", reținînd puțin din mallarméism. Modalitatea lirică mallarméană, aceea în care simbolismul în înțeles riguros culminează, apare în poezia românească după întîiul război mondial, cînd

mișcarea simbolistă încetează de a mai exista ca atare ; această modalitate își are principalul exponent în Ion Barbu.

Dacă n-a marcat o ruptură bruscă, violentă, de poezia anterioară, simbolismul a fost totuși — și în literatura română — o mișcare secesionistă. Principiul său călăuzitor fundamental a fost diferențierea. Diferențiindu-se de predecesorii autohtoni, simboliștii români au căutat totodată, cum era natural, să se diferențieze și unii de alții, individual, fie și urmînd un același ideal de artă. Voința fiecăruia de a fi altfel ar fi dus chiar la constituirea a tot atîtea simbolisme cîți poeți simboliști au existat, dacă, în pofida diversității de stiluri individuale, nu s-ar fi manifestat, obiectiv, și anume convergențe stilistice, determinate de afinități structurale, de existența integratoare a unor tipuri de sensibilitate.

G. BACOVIA : „LACUSTRĂ". DE LA VARIANTA CUNOSCUTĂ LA VERSIUNEA DEFINITIVĂ

IERONIM TĂTARU

Prima variantă a *Lacustrei* a apărut spre sfîrșitul anului 1903, în revista *Viața nouă* [1] a lui A. Cantilli, publicist din cercul lui Al. Macedonski, într-un grupaj intitulat *Poezii.*

Reproducem această variantă (L_I) alături de textul definitiv (L_D) al poemei :

(L_I)

De săptămîni aud plouînd ...
Și noaptea tot aud curgînd ...
Și nu știu cum mă duce un gînd
Spre locuințele lacustre ! ...

Și parcă dorm pe scînduri ude,
Și-n spate mă izbește-un val.
Tresar *din* somn și mi se pare
Că ... n-am tras podul de la mal !
Sunt mii de ani de-atunci, și totuși

Pe-aceleași vremuri mă găsesc !
Și simt cum de atîta ploaie
Tarașii grei se prăbușesc !

Și-așa trec nopțile, plouînd,
Și pînă-n zori aud curgînd ...
Și nu știu cum mă duce-un gînd
Spre locuințele lacustre.

(L_D)

De-atîtea nopți aud plouînd,
Aud materia plîngînd ...
Sunt singur, și mă duce-un gînd
Spre locuințele lacustre.

Și parcă dorm pe scînduri ude,
În spate mă izbește-un val —
Tresar prin somn, și mi se pare
Că n-am tras podul de la mal.
Un gol istoric se întinde,

Pe-aceleași vremuri mă găsesc ...
Și simt cum de atîta ploaie
Piloții grei se prăbușesc.

De-atîtea nopți aud plouînd,
Tot tresărind, tot așteptînd ...
Sunt singur, și mă duce-un gînd
Spre locuințele lacustre ...

În varianta inițială a poemei (L_I), în care simpla notație a sentimentului este predominantă, nu se conturează deplin peisajul interior, bîntuit de neliniști, din textul definitiv al creației (L_D), reprodus, începînd din anul 1915, în periodice și volume, după manuscrisele poetului aflate în posesia Bibliotecii Academiei Republicii Socialiste România și Bibliotecii Facultății de filologie a Universității Cluj-Napoca [2].

[1] *Viața nouă*, București, anul II, nr. 1, 1 decembrie 1903, p. 10.

[2] Pentru informațiile istorico-literare referitoare la poezia *Lacustră* am folosit ediția G. Bacovia, *Opere*, Prefață, antologie, note, bibliografie de Mihail Petroveanu, Text stabilit, variante de Cornelia Botez, București, Editura Minerva, 1978 (Scriitori români), p. 482—485 *(Note și variante)*, pînă în prezent singura care întrunește cerințele unei ediții științifice a scrierilor poetului. Textul definitiv al *Lacustrei* — în același volum, p. 9.

Comparînd cele două texte (L_I și L_D), vom examina schimbările făcute de G. Bacovia în scopul aflării expresiei poetice pe care a considerat-o desăvîrșită.

Observăm, mai întîi, că în L_D este accentuată impresia de cuprindere lentă, dar necurmată, a pămîntului de către ape, de pătrundere a ploii în materia care pare universal „lichefiată". Ploaia, venind necontenit dintr-un cer nevăzut, se scurge — ca într-un recipient imens saturat de apa gata să se reverse, să îmbibe, să acopere și să macine totul — în spațiul închis al *nopții*. Adverbul folosit inițial (*noaptea*, în L_I) indica un anume interval de timp al acțiunii destructive a apei și lăsa posibilitatea unui moment de opoziție față de această acțiune (*ziua*, cînd, eventual, ploaia s-ar mai potoli sau ar înceta) sau de limitare a ei (ca în versul 14 din L_I : „pînă-n zori"). Elementul adverbial din L_I (*noaptea*) este înlocuit în L_D cu unul nominal (*nopți*), transferat, în acest din urmă text, în primul vers și construit cu un determinant (*de-atîtea*) care, în context, evocă nu atît ideea de cantitate (ca în sintagma : *de atîta ploaie*, din versul 11, L_D), cît și pe aceea de persistență în timp, dacă nu chiar de permanență a climatului rece, pluvios (*De-atîtea nopți...*).

Noul vers (*De-atîtea nopți aud plouînd*) determină reprezentarea curgerii necontenite, obsesive a apei, care, în *Lacustră*, ca și în multe alte poeme bacoviene, nu semnifică dialectica trecere heracliteană, ci destrucția, disoluția, dezagregarea [3].

După cristalizarea stihului memorabil : *De-atîtea nopți aud plouînd*, prezența în L_D a cuvintelor *săptămîni, și ... tot ... curgînd*, întîlnite în L_I, ar fi fost de prisos. Versul al doilea din L_D aduce însă imaginea *materiei plîngînd*, metaforă revelatoare a atmosferei pluvioase, integrată uneia din formulările bacoviene devenite emblematice : *Aud materia plîngînd.*

Verbul *aud* este repetat atît în L_I, cît și în L_D ; accentuarea acestei percepții auditive a ploii lasă deschisă calea reprezentării neîngrădite a unui peisaj stăpînit de ape, cît și pe aceea a proiectării lui într-o lume fantastică, halucinantă.

Poetul înlocuiește sintagma *Și nu știu cum* (L_I), a cărei evidentă oralitate intra în dezacord cu lirismul dens al poemei, cu predicatul *sînt singur* (L_D) ; în felul acesta este întărit caracterul confesiv al versurilor, scrise, de altfel, la persoana I (*aud, simt* etc.).

Solilocul bacovian din *Lacustră* dobîndește neașteptate și profunde rezonanțe existențiale [4], problema lui centrală fiind aceea a însingurării

---

[3] Vezi, în acest sens, studiul Adrianei Mitescu, *Imagine și materie în poetica bacoviană (Revista de istorie și teorie literară*, tom. 21, nr. 2, 1972, p. 213 — 218) : „... una din constantele complexului psihologic bacovian este presimțirea eroziunii, a prăbușirii, a căderii în delir, a surpării organice. Elementul care materializează cel mai bine acest sentiment este apa" (p. 215). „La Bacovia nu mai găsim apa cu funcția ei heraclitiană" (p. 217).

[4] În interpretarea ei clasică, poezia lui G. Bacovia a fost încadrată coordonatelor esteticii simboliste sau/și impresioniste. Critica mai nouă afirmă adesea că această poezie a practicat cu anticipație și un expresionism sau un existențialism *sui generis*. Dacă tenta expresionistă a poeziei lui G. Bacovia, sugerată de Pom-

umane. *Singur* (folosit de obicei ca adjectiv) aparține vocabularului de bază al poeziei lui G. Bacovia [5]. Conștiința însingurării, a izolării, ca și a precarității ființei umane, supuse — ca și substanța universului naturii, sub acțiunea ploii, care roade, deschide viduri în materie asemănătoare golurilor din sculpturile lui Henry Moore — destrămării, de fapt sentimentul neliniștii, al așteptării înfrigurate, domină întreaga poemă bacoviană, astfel încît se poate spune că versurile din *Lacustră* se deschid spre o semnificație simbolică, metatextuală, odată cu notația : *Sînt singur* [6].

Relația dintre *ploaie* și *locuințele lacustre*, prezentă încă în L_I, firească pentru reprezentarea plastică a unui climat pluvios, va deveni, odată cu definitivarea expresiei poetice, esențială pentru conturarea aceluiași plan simbolic al poemei, în care coborîrea în preistorie corespunde unei „numărători inverse" a clipelor pînă la alunecarea în vid temporal. O asemenea proiectare a unor imagini aparent banale într-o lume transfigurată n-ar fi fost însă posibilă fără reducerea versului, cu ecou de romanță, din L_I *(Sînt mii de ani de-atunci, și totuși)*, înlocuit în L_D cu altul nou, de o forță expresivă unică în poezia lui G. Bacovia : *Un gol istoric se întinde*. Odată cu finalizarea poetică a acestui vers, strofa care îl cuprinde n-a mai suferit decît o singură schimbare, la nivelul lexical și al imaginii poetice : cuvîntul regional *tarașii* (provenit din ucraineană), care nu corespundea „tonului" general al poemei, este înlocuit cu neologismul (împrumutat din franceză) *piloții*, termen mai mult tehnic, dar de relativ întinsă circulație.

---

piliu Constantinescu : „Eul bacovian răsucește un tragic, un obsedant scîncet..." (Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, 1, Ediție îngrijită de Constanța Constantinescu, cu o prefață de Victor Felea, [București], Editura pentru literatură, 1967, p. 157), întărită îndeosebi de Mihail Petroveanu (în *George Bacovia*, București, Editura pentru literatură, 1969, p. 322, și în *Prefața* la G. Bacovia, *Opere*, ed. cit., p. XXXVII, unde e subliniată „poziția trakliană, expresionistă"), dar și de alți critici : „Bacovia, fără să știe, a prefigurat un expresionism în genul lui Trakl, pe care nu-l citise"... (Emil Manu, *Introducere în cromatica lui Bacovia*, în *Revista de istorie și teorie literară*, nr. cit., p. 122), a fost uneori negată (Ov. S. Crohmălniceanu : „Orice «dinamism» expresionist e principial exclus" din poezia lui Bacovia — *Literatura română și expresionismul*, București, Editura Minerva, 1978 (Momente și sinteze), Ediția a II-a, p. 235), nu s-a respins ipoteza unui filon existențialist al ei. Această din urmă opinie este clar exprimată de Nicolae Manolescu : „... poate la nici un alt poet român poezia nu este *trăită* într-un asemenea grad..." — sublinierea autorului *(Metamorfozele poeziei*, [București], Editura pentru literatură, 1968, p. 21).

[5] Vezi Sanda Golopenția-Eretescu, *Reliefarea motivului în poezia lui G. Bacovia*, în vol. *Studii de poetică și stilistică*, [București], Editura pentru literatură, 1966, p. 258.

[6] Într-o convingătoare interpretare a *Lacustrei*, a cărei problematică artistică este privită în raport cu „două contexte supraordonate : totalitatea operei și totalitatea structurii sociale determinate", Florin Mihăilescu distinge, „dincolo de sugestia de atmosferă" a poemei, „funcțiunea simbolică" (Florin Mihăilescu, *O interpretare a „Lacustrei"*, în *Ateneu*, anul X, nr. 9, septembrie 1973, p. 15, articol inclus în vol. G. G. Ursu, Florin Mihăilescu, *Analize și interpretări literare*, București, Editura didactică și pedagogică, 1975, p. 52—56, sub titlul *G. Bacovia · Lacustră)*.

Cele mai puține modificări față de L_I le-a cunoscut strofa a doua : poetul renunță la conjuncția *Și* (versul 6, L_I), coordonînd prin parataxă două propoziții care ocupă, fiecare, spațiul versurilor 5 și 6 din L_D fără a schimba însă accentele iambice, și înlocuiește, în versul 7, prepoziția *din* cu prepoziția *prin*, întărind astfel starea de vis, corespunzătoare planului imaginar al poemei (*Tresar prin somn*, în loc de *Tresar din somn*).

Strofa finală, reliefînd tema poemei — obsesia pluvială [7] a individului însingurat care presimte prăbușirea universală a materiei și alunecarea în „gol istoric" —, repetă versiunea definitivă a primei strofe, cu o singură abatere : prin contrast, versul 14 (*Tot tresărind, tot așteptînd ...*) înlocuiește pe cel știut și așteptat de cititor (*Aud materia plîngînd ...*). Acest procedeu poetic, *al așteptării frustrate*, „...situează într-o poziție-cheie elementul esențial al poeziei — neliniștea (fugar presimțită încă din strofa a doua : *Tresar prin somn...*)[8]. Trecerea timpului bine măsurat, zgomotul ploii necontenite, ca fenomene comune, perceptibile senzorial, sînt ridicate la o semnificație generală, „metafizică" : *De-atîtea nopți aud plouînd, Tot trăsărind, tot așteptînd ...*

Formal, nu există deosebiri esențiale între tiparele prozodice ale celor două versiuni ale *Lacustrei*. Versificația a cunoscut însă, în L_D, cristalizări corespunzătoare semnificațiilor implicite ale poemei. Vom examina versificația din L_D.

Versurile poemei, fără cezură, au măsura de 8/9 silabe. Accentele de intensitate cad, de regulă (în aproape 70% din situații), pe silabele cu număr par (2, 4, 6, 8). Ritmul este deci iambic. Suitele iambice se realizează parțial sau integral, ca, de exemplu, în prima strofă :

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
1	V	—	V	—	V	—	V	—	,
2	V	—	V	—	V	(V)	V	—	...
3	V	—	V	(V)	V	—	V	—	
4	V	(V)	V	—	V	(V)	V	—	V.

Rezultă că, uneori, picioarele metrice iambice sînt substituite printr-o suită de două silabe neaccentuate (marcată, în schema ritmului dată mai sus, prin punerea în paranteză rotundă a celei de a doua silabe

[7] „Motivul pluvial" al *Lacustrei* a fost reliefat de Dinu Pillat în articolul *Pe marginea unei poezii de Bacovia*, apărut în *Preocupări literare*, anul VII, nr. 11, noiembrie 1942, p. 579 — 582, reprodus în volumul : Dinu Pillat, *Itinerarii istorico-literare*, Ediție alcătuită, prefață și bibliografie de George Muntean, București, Editura Minerva, 1978, p. 312 — 318. Criticul distinge acest motiv în poezia simbolistă franceză (Verlaine, Rodenbach, Verhaeren) sau în literatura germană (romanul filozofului și esteticianului F. Th. Vischer, *Auch einer*), subliniind, de fiecare dată, interpretarea lui „deosebită de aceea realizată în *Lacustră*". Dinu Pillat observă că, spre deosebire de poeții moderni amintiți, „care asociază cu predilecție cuvinte cît mai variate, mai rare, mai sonore, căutînd să obțină pe această cale efecte noi și surprinzătoare", G. Bacovia utilizează în *Lacustră* „sfera restrînsă a vocabularului ... Expresia este atît de adecvată viziunii poetice, încît pare să fi crescut organic dintr-însa".

[8] Sanda Golopenția-Eretescu, *op. cit.*, p. 277.

neaccentuate). În suitele ritmice de tipul : VVV — VVV — V (versul 4) întîlnim, de fapt, succesiunea peonului IV, unitate ritmică cvadrisilabică reprezentînd o substituire și un iamb : V (V) V —[9], completată cu o silabă neaccentuată (așa-numitul picior metric bisilabic incomplet). Identice ca structură ritmică și metrică sînt, în mod firesc, versurile care se repetă : 1 și 13 (V — V — V — V —), 3 și 15 (V — VVV — V —) și 4 și 16 (VVV — VVV — V), dar și versurile nerepetate 6 și 12, care coincid, ca unități prozodice, versurilor 3 și 15, și versurile 2, 8 și 10 (V — V — VVV —). Din punctul de vedere al succesiunii silabelor accentuate, „notă aparte" fac versurile : 5 (VVV — V — V — V), 7 (V — V — VVV —), 9 (V — V — VVV — V), 11 (V — VVV — V — V) și 14 (VVV — VVV —).

Asocierea versurilor care au o structură ritmică și metrică identică relevă un procedeu care ar putea fi numit al „izoimaginii". Astfel, versurile 1 și 4, repetate în strofa finală, pun în relație poetică tabloul nesfîrșitelor nopți ploioase cu imaginea vizionar proiectată a locuințelor lacustre, reliefînd motivul fundamental al poemei, acela al obsesiei pluviale. Plînsul materiei supuse de ape (versul 2) se conjugă, în același plan poetic, cu tristul gînd stăruitor al neîmplinirii (versul 8) și cu impresia dispariției veacului artistului (versul 10). Sentimentul însingurării (versurile 3 și 15) se asociază cu presimțirea unei măcinări lente a ființei biologice (versul 6) și unei prăbușiri organice (versul 12).

Versurile „izolate", cu acentuarea ritmică unică, nerepetate, sînt adevărate strigăte înăbușite ale individului părăsit, care are presentimentul alunecării în gol. Un nedefinit fior fulgeră ființa omului pradă frigului ud al scîndurilor odihnei sale chinuite, care trebuie să fie și cel al sicriului acoperit de pămînt (versul 5), somnului tulbure, din care tresare curpins de panică (versul 7), vidului temporal, care parcă îl absoarbe (versul 9), apelor pe care parcă le simte sfredelindu-l ; totul justifică starea de neliniștită așteptare, sugerată de versul 14, care marchează și singura deosebire existentă între strofa inițială și cea finală. Semnificația trăirii acute din *Lacustră* este întărită tocmai de aceste versuri în care suitele ritmice cuprind accentuări singulare.

Aparent, G. Bacovia nu e preocupat de „corectitudinea" rimelor sau de „frumusețea" lor. Numeroase cuvinte din finalul unor versuri ale poemei *(lacustre, ude, pare, întinde, ploaie)* nu pot fi considerate nici cel puțin rime aproximative sau asonanțe. Asemenea cuvinte sînt „libere", nu-și găsesc corespondențe sonore în finalul altor versuri ale poemei. Tenta verslibristă (ritm-rimă) este caracteristică *Lacustrei*, deși constatăm prezența monorimei *(plouînd-plîngînd-gînd ; plouînd-așteptînd-gînd)* sau a rimelor încurcișate *(val-mal ; găsesc-prăbușesc)*. Dominante sînt rimele „sărace", sincategoriale ; rima hetereocategorială [10] apare, repetată, într-un singur caz *(gînd)*. O cercetare „în sine" a rimelor din *Lacustră* nu dovedește o tehnică poetică deosebită. În ansamblul poemei, valoarea funcțională și stilistică a rimelor se dezvăluie însă

[9] Vezi I. Funeriu, *Versificația românească. Perspectivă lingvistică*, Timișoara, Editura Facla, 1980, p. 27.

[10] Vezi I. Funeriu, *op. cit.*, p. 49.

deplin. Se observă astfel că silaba a opta din fiecare vers al poemei este întotdeauna o silabă accentuată, de la care începe să se realizeze și rima, acolo unde ea există. Pornind de la această observație, se constată că toate versurile cu măsura opt cuprind cuvintele-termeni de rimă. Toate aceste cuvinte sînt oxitone, iar corpul lor acustic comun este alcătuit dintr-o singură silabă (rime feminine). Toate versurile cu măsura nouă cuprind, în finalul lor, cuvintele-termeni liberi (fără corpuri sonore identice cu cele din cuvintele-termeni de rimă). Toate aceste cuvinte sînt paroxitone. Cele două categorii de cuvinte din finalul versurilor alternează într-o simetrie perfectă, relevabilă (și) în configurația strofelor. Avînd în vedere corpurile acustice comune cuvintelor-termeni de rimă sau aflate în poziția rimei *(lacustre — lacustre)*, prima și ultima strofă prezintă o structură sonoră identică. Aceste două strofe, care dau imaginea unei realități obiective, chiar atunci cînd ea e sugerată metaforic, închid cadrul celorlalte două strofe, în care imaginația poetică se deplasează tot mai mult de la realitate la vis și în care dominantă este viziunea subiectivă a regresiunii geologice. În strofele „încadrate", versurile ale căror structuri ritmice și metrice sînt identice cu structurile ritmice și metrice ale altor versuri din poem cuprind întotdeauna și cuvintele-termeni de rimă, iar versurile în care picioarele iambice sînt substituite cu două silabe neacentuate într-un mod nerepetat în altă parte a poemei (versurile cu ritmuri singulare) includ întotdeauna cuvintele-termeni liberi aflați în poziția cuvintelor-termeni de rimă. Dar tocmai aceste din urmă versuri care se abat de la ritmica și metrica repetată, contrastînd cu celelalte stihuri, întăresc, cum am arătat, semnificația existențială a poemei. Alternanța versurilor care se încadrează structurilor prozodice clasice cu cele care se abat de la aceste structuri corespunde unei adînciri a sugestiei poetice, trecerii din planul atmosferei la cel simbolic. Această interpretare este întărită și de faptul că frîngerea ritmului bine temperat și părăsirea rimelor se produce prima dată în versul 4, vers aflat la limita dintre reprezentarea unei lumi reale și treptata ei proiecție halucinatorie.

În planul sonor al creației, versurile fidele normelor prozodice tradiționale nu sînt străine de armonii imitative ; sonurile închise ale cuvintelor-termeni de rimă din versurile intonate iambic *(plouînd, plîngînd, gînd)* sugerează ritmul căderii apei, loviturile ca de ciocan, care se succedă la intervale egale de timp, ale stropilor de ploaie ; sunetele maxim deschise și accentuate, prezente în cuvîntul final al aceloraşi categorii de versuri, cît și în alte cuvinte din componența lor, întăresc senzația unor mișcări ample, care determină surparea materiei : „În spate mă izbește-un val" ; „Că n-am tras podul de la mal".

În L_D se întîlnesc și numeroase modificări de punctuație față de L_I : *a.* punctele de suspensie sînt înlocuite (la finele versurilor 1, 4 sau în interiorul versului 8) cu virgula sau cu punctul ori sînt introduse (după versurile 10, 16) în locul semnului exclamării sau punctului ; totodată, ele sînt menținute la sfîrșitul versurilor 2 și 14 ; *b.* semnul excla-

mării — în esență, „semn de pauză finală, mare“ [11] — este înlocuit fie cu punctul (după versurile 4, 8, 12), fie cu punctele de suspensie (la finele versului 10) ; *c.* linia de pauză (de la sfîrșitul versului 6) și virgula (din interiorul versurilor identice 3, 15 și al versului 7), folosită acolo unde nu e cerută de îndreptarele lingvistice *(Sînt singur, și mă duce-un gînd ; Tresar prin somn, și mi se pare)*, sînt semne de punctuație prezente numai în L_D. Se observă deci : *1.* înlocuirea unor semne de punctuație care pot fi considerate sinonime (de exemplu, semnul exclamării din L_I este înlocuit, pretutindeni unde fusese folosit, cu punctul în L_D), dar a căror utilizare, într-o formă sau alta, este necesară, impusă de reguli unanim admise ; *2.* folosirea semnelor de punctuație în mod liber, fără constrîngerea numitelor reguli, care ar permite, în situațiile la care ne referim, variante funcționale, în scopul obținerii unor efecte expresive ; astfel, folosirea aproape abuzivă, îndeosebi în L_I (exemplu : *Că ... n-am tras podul de la mal)*, a punctelor de suspensie are semnificația unui îndemn la pauza „reflexivă“. G. Bacovia este, de altfel, mereu preocupat de „interiorizarea“ muzicii versurilor sale [12], marcînd variațiile de tonuri sau pauzele pe care le consideră necesare, cu riscul sacrificării nu numai a regulilor stabilite de îndreptarele de punctuație, dar și a ritmului, frînt acolo unde nu ne-am aștepta și reluat altfel, după o spasmodică poticnire. Așa, de exemplu, în versurile : *Sînt singur, și mă duce-un gînd, Tresar prin somn, și mi se pare*, succesiunea picioarelor metrice iambice se tulbură în dreptul virgulei, a cărei folosire, în această situație (înaintea lui *și*, conjuncție coordonatoare copulativă), nu e cerută de regulile bineștiute.

Examinarea comparativă a variantelor *Lacustrei* dovedește o dată mai mult mijloacele deliberate ale artei lui G. Bacovia. „Neatențiile“ formale dovedite de poezia sa (și arătate uneori de critică) sînt, în mod paradoxal, rezultatul lucrului bine făcut.

În procesul elaborării *Lacustrei*, imaginea artistică dobîndește o ambivalență care constituie elementul fundamental al tehnicii poetice bacoviene din creația la care ne referim : notația acută a senzațiilor trezite de o realitate banală se transsubstanțializează, capătă sensuri esențiale [13]. „Ca la toți marii poeți, realitatea e depășită și ridicată la semnificații generale“ [14].

---

[11] Mioara Avram, *Punctuația și implicațiile ei în limbă și în comunicare*, în *Limbă și literatură*, vol. I, 1980, p. 20.

[12] „Valorile fonice“ ale *Lacustrei* au fost, de asemenea, relevate de Dinu Pillat în articolul citat : „abundența vocalelor, menită tocmai să realizeze acea sonoritate gravă, prelungă, cu accente de monotonie caracteristică...“ ; „sugestia muzicală, cu tendințe de armonii imitative...“. Criticul conchide : „Stilul din *Lacustră* pare înclinat mai degrabă spre efecte muzicale decît spre cele picturale“.

[13] Adriana Mitescu sublinia că, în genere, „Documentul poetic bacovian se pretează unui asemenea sondaj în ceea ce privește valoarea ambivalentă a imaginii poetice care leagă direct materia de psihologic, fără inutile jocuri de idei“ (*op. cit.*, p. 214—215).

[14] Șerban Cioculescu, *G. Bacovia : Poezii*, în vol. *Aspecte literare contemporane. 1942 — 1947*, București, Editura Minerva, 1972, p. 139.

ZAHARIA STANCU : „PATRIA"

ION VASILE ȘERBAN

Printre caracteristicile specifice ale literaturii române, Tudor Vianu nota — în primul rînd — „însușirea ei militantă, națională și socială". Scriitorul român a fost foarte rar un solitar, un contemplativ despărțit de societate și concentrat asupra existenței sale intime. Sentimentul care îi urmărește mai insistent pe scriitorii români — scrie tot Tudor Vianu — „este cel al participării la viața întreagă a poporului lor" [1]. Așa încît nu este deloc întîmplător (ci, dimpotrivă, simptomatic pentru literatura română) că ideea de patrie, atitudinea patriotică, mărturisirea iubirii de țară apar în cele mai diverse forme în numeroase opere ale literaturii române. În acest sens, poezia lui Zaharia Stancu *Patria* se înscrie, prin temă, într-o tradiție care se manifestă de la începuturile literaturii române. Descrierea lirică a poetului poate fi alăturată unor momente ilustre din *panteonul* nostru literar ; e de ajuns să amintim chipul țării gravat în sonurile cîntecului popular ori eminesciana „dulce Românie", țara de glorii, țara de dor. Subiectul poeziei lui Zaharia Stancu poate fi situat, în același timp, printre preferințele tematice ale majorității scriitorilor contemporani.

Ziarist militant și activ, prozator de excepțională valoare (îndeosebi prin *Desculț*, romanul care a „umbrit" poezia), Zaharia Stancu a debutat ca poet, și primul său volum, *Poeme simple* (1927), este o carte de poezie. După volumele următoare de versuri, publicate înainte de 1944 (*Albe*, 1937 ; *Clopotul de aur*, 1939 ; *Pomul roșu*, 1940 ; *Iarba fiarelor*, 1941 ; *Anii de fum*, 1944), și după o lungă perioadă în care prozatorul se situează în prim plan, poetul — prezent, de altfel, tot timpul în lirismul subtextual al epicii lui Zaharia Stancu — revine explicit, spre sfîrșitul vieții scriitorului, prin cîteva cărți remarcabile : *Cîntec șoptit* (1970), *Sabia timpului* (1972), *Poeme cu lună* (1974) ; într-o altă tonalitate, el rămîne același „imagist profund", păstrînd aceeași poetică de „simbolistică elementară, plină de gravități și rezonanțe adînci" [2].

Poezia *Patria* e cuprinsă în cel mai bun dintre aceste ultime volume, în *Sabia timpului* [3]. Titlul inițial al volumului, *Cîntecul lebedei*, intenționa

---

[1] Tudor Vianu, *Studii de literatură română*, București, Editura didactică și pedagogică, 1965, p. 553—554.

[2] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*. Ediția a doua revăzută și completată, I, București, Editura Cartea românească, 1978, p. 6—7.

[3] București, Editura Eminescu, 1972.

să sugereze mai exact lirica retrospectivă, în care trăirea poetică e stăpînită de gîndul trecerii timpului, de presimţirea morţii, de meditaţia asupra „drumului" existenţial, accentul ei distinctiv fiind sentimentul nostalgic şi elegiac. Poemul amintit, deşi integrat acestui topos liric, capătă (poate, în mare măsură, datorită temei) o expresie deosebită, evocarea poetică fiind luminată de un sentiment de linişte şi mulţumire sufletească.

Patria lui Zaharia Stancu e o elegie stenică. Matricea ei originară o aflăm într-o (abia perceptibilă) nostalgică privire înapoi, menită într-un fel să regîndească viaţa prin mijlocirea unei atitudini fundamentale. Într-o asemenea viziune, ochii poetului — care cuprind întreg orizontul vieţii — descoperă chipul şi sufletul *ţării*, ca fiinţă din totdeauna aproape, care i-a însemnat trecerea prin „vămile" lumii şi a dat sens destinului său. În *Patria*, discursul liric regizează „spectacolul" unei reîntîlniri cu o fiinţă niciodată uitată, niciodată părăsită, dar rechemată acum din tăcuta ei apropiere spre a-i justifica prezenţa continuă şi spre a o sărbători.

Această idee-cadru determină structura generală a poemului construit ca o suită de exemple, simbolic sugerate, ale identificării dintre *sine* şi *patrie*. I d e n t i f i c a r e a este aici o formulă literară şi o stare de spirit, un procedeu poetic şi un sentiment deopotrivă, un mod de a spune şi, totodată, un mod de a trăi. Expresia lirică se desfăşoară sub forma unei mărturisiri care destăinuie destinul comun al ţării şi al poetului, care invocă o „apartenenţă" asumată, care afirmă legătura profundă cu pămîntul ţării şi cu oamenii lui.

În virtutea modului de construcţie a poemului, primele două versuri au rolul de a înlesni înţelegerea textului. Ele divulgă structura frazei lirice şi fac posibilă configurarea unui model al i d e n t i f i c ă r i i, înţeleasă ca procedeu poetic. Modelul presupune tiparul unei propoziţii (sau fraze) formate din două părţi corelate, dar construită asimetric, atît structural, cît şi cantitativ. Primei părţi îi corespunde un element fix *(patria)*, celei de-a doua un element variabil, întotdeauna conotat de cuvinte (ori sintagme, ori propoziţii) cu funcţie explicativă ori determinativă ; acestea din urmă primesc, de fiecare dată, sugestii simbolice ori deschidere metaforică. Schematic, prezentăm patru termeni aflaţi în raporturi sintactice :

(a) *patria* — obiectul supus identificării

(b) *verbul copulativ* — ca agent al identificării

(c) *elementul variabil* — obiectul identificării

(d) *elemente conotative* — ca determinări ale identificării.

Reluarea consecventă a acestui model, în concretizări diferite, implică o figură a insistenţei (realizată stilistic prin repetiţie), utilizată ca o modalitate de augmentare a sentimentului şi ca un mijloc de a cataliza tensiunea trăirii lirice. Privind, pe de altă parte, imaginile concretizate ale modelului, se poate observa simplitatea „relatării" poetice în armonie cu sinceritatea destăinuirii.

În acelaşi timp, primele două versuri ale poemului — prin individualizarea distinctă a elementelor conotative — dau identificării asumate

o angajare subiectivă, prin afirmarea ei drept condiție existențială : poetul își revendică un *drum* comun cu patria, își justifică destinul congener și legătura indestructibilă sub pedeapsa pieirii :

Patria este țărîna pe care o calc,
E văzduhul pe care îl respir.

Într-o exprimare aproape aforistică, „țărîna" și „văzduhul" capătă sens de elemente primordiale ale ființei ; desemnate, totodată, ca trăsături esențiale ale cadrului fizic al țării, ele vin să impună o axerțiune axiomatică : țara este leagănul vieții, condiție a existenței, orizont necesar trecrii poetului prin lume ; patria se închipuie ca o putere deasupra omului, căruia ființa lui de „trestie subțire" îi datorează existența și împlinirea ei.

În mod firesc, acum, gestul poetic se continuă ca un elogiu la chipul emblematic al patriei. O descriere lirică, sugestiv simbolică, ne propune — prin același procedeu al i d e n t i f i c ă r i i — un portret al patriei :

Patria e zumzetul albinelor
Care culeg mierea din flori.
Patria e acest cîmp neted ca-n palmă
Pe care foșnesc lanuri de grîu, de secară,
Patria sînt dealurile cu struguri,
Apele cu pești de argint și de aur,
Munții cu creste pietroase, cu prăpăstii adînci,
Cu ciute și cerbi, cu mistreți și cocoși
Îmbrăcați în pene albastre, cu pinteni.

Patria devine, sub privirea poetului, un spațiu paradiziac, așezat sub semnul frumosului dăruit cu bogăție. Ne regăsim în țara lui Goga („La noi sînt codri verzi de brad / Și cîmpuri de mătase...", „La noi sînt cîntece și flori..."), într-un același paradis, eliberat însă de lacrima obidirii și înstrăinării. Ordinea armonică a reliefului ne amintește privirea lui Bălcescu „aruncată" deasupra Țării Ardealului ; iar în uimirea abia ascunsă dincolo de cuvinte putem întrezări imaginea Moldovei desenată în scrisul lui Cantemir.

La Zaharia Stancu, patria ni se înfățișează — astfel — ca un tărîm mirific, întins de la lărgimea lină a șesului („cîmp neted ca-n palmă") la dealurile încărcate de belșugul pămîntului și pînă la munții care se înalță solemni între „creste pietroase" și „prăpăstii adînci". Patria este un tărîm minunat al rodirii, unde în cîmpii „foșnesc lanuri de grîu, de secară" alături de „dealuri cu struguri" și unde munții ascund lăcașuri de ciute, de cerbi, de mistreți. Patria este, apoi, un tărîm de basm în care peștii apelor sînt „de argint și de aur", iar cocoșii de munte apar „îmbrăcați în pene albastre, cu pinteni". Această aură fantastică vine să coloreze cu umbre de vis peisajul patriei : bogăția devine fabuloasă, munții capătă maiestate, zumzetul albinelor pare cîntec zeiesc și „mierea florilor" înmiresmează văzduhul unei lumi „binecuvîntate între toate țările semănate de Domnul pre pămînt" (N. Bălcescu). Fără să o descopere direct în

lectura poemului, cititorul poate asculta, totuşi, ca un ecou dincolo de cuvinte, exaltarea mesianică a lui Alecu Russo din *Cîntarea României*. Sugerînd un portret liric al patriei, poetul ştie să tăinuiască în ţesătura versurilor celebrări de odă ; în ritmul sobru al versului alb se pot auzi acorduri imnice, iar trăirea lirică se mărturiseşte într-un elogiu netăgăduit. La Zaharia Stancu, aşezat printre poeţii „sevelor pămîntului natal" [4], patria pare a fi o minune a soartei în care trebuie să ne cuprindem cu recunoştinţă.

Descrierea este întregită prin integrarea elementului cosmic, prin care imaginea sugerează deopotrivă permanenţa existenţei ţării şi continuitatea istoriei sale :

> Patria e cerul cu soare, e cerul cu nori,
> E cerul cu lună şi e cerul cu stele.

Simbolul soarelui şi al norilor poate însemna, de asemenea, perenitatea patriei dincolo de rău şi de bine. Poetul ne comunică un sentiment tonic prin credinţa bănuită într-un destin al patriei sustras trecerii timpului, împlinindu-se mereu, asemenea rotirii aştrilor.

Modalitate a descrierii (în portretul ţării), i d e n t i f i c a r e a este — aşa cum spuneam — procedeul fundamental al poemului. Modificînd (în finalul poemului) obiectul identificării — selectat acum din lumea vie a ţării — şi orientînd determinarea în ordine morală, poetul multiplică raporturile lui cu patria, accentuînd (şi printr-o acumulare de adjective posesive) din nou gestul angajării subiective. El mărturiseşte legăturile profunde cu oamenii patriei (deveniţi fiinţele cele mai apropiate : „Fraţii mei, surorile mele"), prin invocarea istoriei acestora şi prin afirmarea apartenenţei la poporul în mijlocul căruia s-a născut :

> Patria — sînt oamenii aceştia,
> Fraţii mei, surorile mele,
> Ţărîna strămbunilor mei.
> Patria mea e poporul acesta
> În mijlocul căruia am răsărit...

Reluînd în alţi termeni ideea primelor versuri, poetul îşi identifică acum — într-un fel definitiv — întreaga existenţă cu patria, sugerînd suprapunerea propriei biografii cu devenirea ţării :

> Patria mea e poporul acesta
> În mijlocul căruia am răsărit,
> Ca o trestie subţire, ca un plop mai apoi
> Şi-am ajuns la bătrîneţe stejar.

Simbolurile, alese din cadrul natural al patriei şi uşor decodabile ca semne ale vîrstelor (copilăria, tinereţea, senectutea), integrează în peisajul ţării trecerea poetului prin lume.

---

[4] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II, Bucureşti, Editura Minerva, 1974, p. 162.

Simetric cu versurile de început, finalul orientează și el înțelegerea textului : întregul poem se înscrie într-o viziune retrospectivă, menită să particularizeze resorturile tensiunii poetice, subiacentă aparentei neutralități din descrierea lirică. Chipul patriei se concretizează în orizontul unei priviri întoarse spre țară de la capătul *drumului*, ca un răspuns necesar la întrebările mereu amînate ale interogației asupra vieții. Dacă privim din nou portretul țării, descoperim acum culorile elegiei ; umbrele peisajului din universul poemului se prelungesc nostalgic. Așezat la marginile timpului trecător al omului, poetul îi datorează patriei sentimentul mulțumirii mărturisite : „Și-am ajuns la bătrînețe stejar". În mijlocul țării și al poporului său, nostalgia poetului crede în siguranța demnă și puternică a „stejarului". Privirea înapoi are numai reflexele tristeții firești a anilor celor din urmă, netulburată de frămîntări pustiitoare. *Patria* lui Zaharia Stancu rămîne un elogiu al țării, a cărui lectură trebuie să aibă inflexiunile solemne ale unui testament poetic.

Există în expresia poetică a lui Zaharia Stancu, aici ca și în celelalte poeme din *Sabia timpului*, un evident „efort de limpezire și de concentrare" [5]. În *Patria*, firescul cuvintelor și simplitatea discursului liric se îmbină armonios cu transparența sincerității. Registrul și numărul redus al figurilor stilistice (cîteva epitete ornante : *pietroase, adînci, subțire ;* puține epitete substantivale : *de argint, de aur,* a căror deschidere metaforică nu depășește corpusul uzual al procedurii ; o comparație : „neted *ca-n palmă*", preluată și ea dintre procedeele canonizate în limbajul popular ; cîteva exprimări metonimice : „*văzduhul* pe care îl respir", „*mierea* florilor" etc.) corespund — în alt plan, al modalităților poetice — sugestiilor simbolice elementare. „Simbolurile — scrie Eugen Simion, într-o referință la întregul volum, dar în consens cu trăsăturile poemului — sînt vizibile și chiar previzibile, însă tocmai fuga de complicație, de ambiguitate și abstracțiune — într-o literatură prea complicată și abstractă, cum este cea de azi — constituie originalitatea și profunzimea acestor poezii întoarse în chip programatic la temele fundamentale" [6]. În *Patria*, dincolo de opțiunea tematică, sobrietatea stilului și simplitatea procedurală determină semnificativ sensul evocării artistice.

În ordinea mijloacelor poetice, iese în evidență doar frecvența *repetițiilor* (de cuvinte, de sintagme), unele în formă anaforică („cu ciute și cerbi, cu mistreți și cocoși"), altele vizînd recurența simetrică a unităților ritmice („e cerul cu lună, / e cerul cu stele") ; împreună cu unele coloraturi ale aliterațiilor („*p*e care o calc, în *p*ene ... cu *p*inteni") ele dau un efect melodic, modulînd acordurile muzicalității interioare a versului alb.

Fără să fie poemul cel mai bun al volumului, *Patria* e un exemplu revelator pentru poetica lui Zaharia Stancu din ultima perioadă și o expresie remarcabilă a atitudinii patriotice în poezie, dovadă a vitalității genului. În contextul liricii patriotice contemporane [7], poetul are o

---

[5] Ovidiu Ghidirmic, *Zaharia Stancu sau interogația nesfîrșită*, Craiova, Editura Scrisul românesc, 1977, p. 75.

[6] Eugen Simion, *op. cit.*, p. 8.

[7] Cf. Al. Hanță, *Ideea de patrie în literatura română*, București, Editura Minerva, 1976, p. 332—343.

voce inconfundabilă. Deși nu găsim ca la Mihai Beniuc, de pildă (tot în *Patria* : „Ce-i patria ? — Durerea mea de-acum / Că ninge greu în plină primăvară..."), o implicare nemijlocită în istorie și o angajare militantă, viziunea poetică a lui Zaharia Stancu stă sub semnul unei profunde iubiri de țară. Dacă în comparație cu Nichita Stănescu (în poezia cu același titlu: „Sentimentul soarelui răsărind / împreună cu cea mai suavă doină din fluier...") eflorescența metaforică lipsește, iar efuziunea lirică e mai calmă, universul poemului își împlinește sensul într-o clasicizată tensiune artistică.

Patria lui Zaharia Stancu, alăturată altor imagini ale țării din poezia contemporană — „țara din răspîntii verzi" (Tudor Arghezi), „nimb boreal încununînd un anotimp / ce nu apune niciodată" (Cezar Baltag), „cetate vie, liman al tinereții" (Gh. Tomozei), „văzduh statornic de dragoste și pace" (Șt. Aug. Doinaș) —, închipuită într-o viziune distinctă și înfățișată într-un discurs liric original, poate totodată să depună mărturie pentru conștiința literară a unui poet autentic.

SCRISORI ALE LUI PERPESSICIUS CĂTRE G. CĂLINESCU

NICOLAE MECU

În arhiva Institutului de istorie şi teorie literară „G. Călinescu", unde se păstrează aproape întreaga corespondenţă primită de G. Călinescu, există şase scrisori trimise de Perpessicius, consemnate de Ion Bălu în a sa *G. Călinescu. Biobibliografie*, dar nepublicate încă. Le facem cunoscute aici, însoţind prezentarea lor cu o schiţă de cronică a relaţiilor dintre cei doi scriitori, nu lipsite de sinuozităţi. Dincolo de accidentele inerente vieţii literare, acestea se datorează faptului că, în plan uman, se întîlneau două naturi opuse (dar, în ce-l priveşte pe Călinescu, faţă de cine nu a fost „opus" ?). Cu un termen de specialitate, G. Călinescu a fost o „personalitate accentuată", în înţelesul unei naturi vulcanice şi umorale, ciclotimice, trecînd abrupt de la momentele paroxistice ale dezlănţuirilor jupiteriene, cînd interlocutorul era spulberat sub ploaia de trăsnete, la clipa de indicibil suavă generozitate, cînd, cu inocentă mirare, se întreba de ce victima s-a adumbrit... Unei minime obiecţii el îi dădea uneori proporţii uriaşe, suspectîndu-l pe autor de cele mai negre şi perfide intenţii. Personalitate inconfortabilă în viaţa de toate zilele, ca şi în cea literară, era deci fatal ca relaţiile sale să fie sinuoase pînă şi cu înţeleptul Perpessicius. Acestea era o natură echilibrată, larg comprehensivă, deşi, cum s-a spus, nu mai puţin fermă în opţiuni şi atitudini. Ceea ce izbeşte imediat în scrisul său este o aşa-zicînd *artă a obiecţiei*, ce nu ascunde ezitarea de gust sau oscilaţia morală, ci este în fond marca unei delicateţe singulare. Avea totodată o mare capacitate de a uita şi, în ce-l priveşte pe Călinescu, nu i-a purtat ranchiună pentru manifestările violente şi nedrepte, pe care e de bănuit că le privea din prag, cu un ochi distrat, ca pe un — ca să folosim o formulă a lui Vladimir Streinu — „spectacol de personalitate".

Erau însă şi destule punţi între aceşti doi oameni atît de deosebiţi. Personalităţi de o creativitate polivalentă, ce depăşea pura sferă a criticii, ambii se mişcau în planuri de cultură vaste şi diverse. Îi unea plăcerea erudiţiei, dar şi meticulozitatea şi acribia. Profesau, ambii, acelaşi tip de critică, dedusă din principiul estetic, ceea ce l-a determinat pe Lovinescu să-i aşeze alături, în cea de-a treia generaţie de maiorescieni. Îi apropia, în fine, dar poate că înainte de toate, o pasiune crucială : Eminescu.

Cel dintîi contact al lui Perpessicius cu personalitatea călinesciană datează din 1924, odată cu lectura versiunii româneşti a romanului *Un*

om sfîrșit de G. Papini, tradus de G. Călinescu. „Traducerea este pur și simplu magistrală" — scrie Perpessicius într-o notă — și „ea îmbogățește literatura românească cu interpretarea unei opere dificile" [1]. Doi ani mai tîrziu, el publică în *Universul literar*, al cărui prim-redactor era, cîteva poezii trimise de Călinescu, iar în toamna lui 1930 salută în *Cuvîntul* apariția revistei *Capricorn*, al cărei director este „om de gust" și „subtil scriitor" [2]. Acesta îi va fi trimis o misivă de mulțumire și, cum *Capricornul* începuse a publica autobiografii ale scriitorilor importanți ai vremii, îi va fi adresat și o rugăminte în acest sens. Reproducem scrisoarea de răspuns :

10 XI 1930 [3]
Luni

Dragă d[omnu]le Călinescu,

Cele cîteva rînduri profesionale inserate în „Cuvîntul" de ieri p[entru] „Capricorn" sînt, precum poate bănuiești, numai o slabă mărturie a simpatiei ce revista d[umi]tale mi-a pricinuit.

Cu cît mai dornic aș fi fost să răspund invitației d[umi]tale p[entru] autobiografie dacă necazuri familiare (o operație), drumuri în provincie și obligații de breaslă nu mi-ar indica să te rog să mă amîni pînă la Crăciun. N-aș vrea să vezi în aceasta decît realitatea, din nefericire, reală.

Al d[umi]tale cu toată simpatia,

Perpessicius

[pe plic] :

Domnului Gh. Călinescu
44, Str. Braziliei
Loco (III)

Ms. 2328

Revista *Capricorn* încetîndu-și apariția, autobiografia lui Perpessicius, admițînd că a trimis-o, nu mai avea cum apărea.

La 28 aprilie 1932, Perpessicius publica în *Cuvîntul* una dintre cele mai substanțiale cronici la cea dintîi carte a lui G. Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*, pe care o salută ca pe un eveniment epocal în exegeza eminesciană. La 14 mai 1932, înregistrăm prima cronică a lui Călinescu despre Perpessicius : la volumul *Itinerar sentimental*. Profilul autorului în ipostaza de creator liric este schițat cu o intuiție sigură : „Spirit fin și cultivat, d. Perpessicius ne înfățișează, în mijlocul contorsiunilor moderniste, un suflet întristat, dar zîmbitor, ascuns sub metafora ele-

[1] *Buletinul cărții*, II, nr. 3, mart. 1924, p. 33.
[2] *Cuvîntul*, VII, nr. 1996, 10 nov. 1930, p. 1.
[3] Dată stabilită după ștampila poștei.

gantă și simplă a unui clasicism congenital" [4]. Foarte scurta scrisoare de mulțumire care urmează este prilejuită, probabil, de acest eveniment :

Scumpe d[omnu]le Călinescu,

Emoționat, îți mulțumesc p[entru] foiletonul „Adevărului lit[erar]".

Amicissimo,
Perpessicius

G. Călinescu
Redacția „Adevărul literar"
Str. Sărindar
București

Ms. 2329

Urmează, la 2 aprilie 1933, recenzia lui Perpessicius la *Cartea nunții* (tot în *Cuvîntul*), care semnalează darurile de romancier ale autorului, intuite, de altfel, încă în *Viața lui Mihai Eminescu*. Sînt relevate în special arta portretului și a descrierii și poezia vetustății.

Cea dintîi consemnare călinesciană mai detaliată asupra lui Perpessicius-criticul e prilejuită de apariția volumului *Mențiuni critice* (1936). Este util să reamintim notele particulare ale acestui profil critic, întrucît ceea ce aici e luat drept calitate profesională va fi considerat, puțin mai tîrziu, o gravă carență morală. Perpessicius, scrie comentatorul, este, temperamental, „timid și delicat. În ostilitatea generală pentru orice critică netedă, d. Perpessicius a adus conformația specială spunerii unor adevăruri într-o formă care să nu irite", fiind, totodată, „singurul care și-a păstrat totdeauna obiectivitatea principială"; „... critic cu atitudine fermă, dar cu moduri disimulate", metoda sa este aceea a „ungerii cu miere de Ibla" [5].

Deteriorarea raporturilor este provocată de cronica lui Perpessicius la *Enigma Otiliei*, care formula, cum se știe, serioase rezerve. Se observa îndeosebi excesivitatea construcției și șarjarea unor personaje (în primul rînd Stănică) [6]. Reacția lui Călinescu nu se lasă mult timp așteptată, și în *Viața românească* din iulie 1938 apare articolul-pamflet *Perpessicius și Stănică*, în care cronica la roman e denumită „scamatorie sentențioasă, verbioasă, locvace și contradictorie", iar autorul ei, „naivul domn Perpessicius", ar fi „un așa-zis critic". În locul obiectivității principiale pe care o lăudase odinioară, Călinescu descoperă o ținută morală îndoielnică, iar disimulația nu o mai consideră strategie a unui delicat, ci mecanică perfidă a unei firi insinuante. Victima, din cîte știm, a preferat a nu răspunde.

---

[4] *Perpessicius, „Itinerar sentimental"*, în *Adevărul literar și artistic*, 14 mai 1932.
[5] *Adevărul literar și artistic*, 13 dec. 1936.
[6] *România*, I, nr. 8, 9 iun. 1938, p. 2. În legătură cu obiecțiile lui Perpessicius, vezi și Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. I, București, 1980, p. 259—260.

Apariția vol. I al ediției monumentale M. Eminescu, *Opere*, dezlănțuie un alt val de atacuri, prelungite în patru numere ale *Jurnalului literar* [7]. La început, se admite că ediția „este *bună* și, tipărită așa cum e, în condiții tehnice superbe, o bucurie pentru ochi". Urmează o metodică operație de minimalizare, pe cît de ingenioasă și de savuroasă, pe atît de nedreaptă (nedreaptă în ce-l privește pe Perpessicius, căci în principiu considerațiile călinesciene despre editori și ediții sînt, în ciuda maliției lor, juste). „Edițiile — spune Călinescu — sînt folositoare progresului unei culturi, dar puține satisfacții unui om care vrea să creeze. Este bine să facă ediții cine nu-și poate folosi vremea în mod mai subtil. [...] Restrîngerea activității spiritului și a aspirațiilor e binefăcătoare, căci cu cît centrii superiori sînt mai puțin stînjeniți de idei, cu atît ochii trebuitori în aceste operații sînt mai vii. [...] Noi personal, foarte ordonați și atenți, nu sîntem totuși în stare de a face ediții de mari proporții, neajutîndu-ne ochii, amețindu-ne multele corecturi. [...] Nu consiliem să-și lege soarta de o ediție cine nu are pregătirea sufletească de a se mărgini. Dar cînd cineva are asemenea pregătire, lucrul lui e bun chiar dacă ar fi depășit".

De unde provenea iritația lui G. Călinescu ? E de admis, mai întîi, că amintita cronică la *Enigma Otiliei* nu fusese uitată. Apoi, în prima secțiune a volumului grandioasei sale ediții, Perpessicius, recunoscînd valoarea de erudit exeget eminescian a lui Călinescu, afirma că în prefața la ediția de *Poezii* din 1938 acesta făcea „observații, multe juste, cîteva contestabile". Pe lîngă asta, uitase a aminti că poemul *Memento mori* fusese semnalat și publicat pentru întîia dată de către G. Călinescu. Poate nu în ultimul rînd, reacția călinesciană fusese stîrnită și de sentimentul frustrației și, de ce nu, al geloziei, pe care exegetul neîntrecut al operei eminesciene îl va fi trăit la apariția întîiului tom al unei ediții ce se anunța, la rîndul ei, de neîntrecut.

Faptele pledează pentru ipoteza că omisiunea bibliografică de care se făcea vinovat Perpessicius nu era intenționată. Cînd Călinescu publicase, în 1932, poemul *Memento mori*, Perpessicius semnalase evenimentul într-un articol entuziast, *Revelații eminesciene* [8], adăugînd că „o ediție *critică* a acestui poem [...] rămîne a se executa" (s.n.). „Groaznic temperament ! — exclamă Călinescu — . Firea d-lui Perpessicius e toată aci". Nu obiecțiile în sine și omisiunile îl supără — scrie el în continuare —, ci învelirea lor în catifele, cum viespile în mierea iblee. „Toată sforțarea sa [a lui Perpessicius, n.n.] era, în acele mizere și verbioase recenzii luate drept critici, despre care am scris cu cea mai deplină obiectivitate, de a înțepa fără a se observa, de a păstra impresia generală de om bun, cu tot adevărul contrar."

Perpessicius nu a răspuns nici de această dată. Incidentul a contat însă în tratamentul pe care Călinescu i-l aplică în marea *Istorie...*, unde nu se spune un cuvînt despre editorul și exegetul eminescian, iar despre critic — prea puțin în comparație cu poetul.

---

[7] *Jurnalul literar*, nr. 43 (22 oct.), 44 (29 oct.), 46 (12 nov.) și 48 (26 nov.), 1939.
[8] *Cuvîntul*, VIII, nr. 2540, 19 mai 1932.

La apariția *Istoriei* călinesciene, Perpessicius nu s-a pronunțat imediat. A făcut-o cîțiva ani mai tîrziu, recenzînd *Compendiul*. Cu această ocazie, marii sinteze din 1941 i se subliniază „caracterul cu totul excepțional al acestei lucrări, rod al unui travaliu științific și al unui ingenium artistic deopotrivă de mare“ [9].

Trebuie arătat însă și că incidentele din anii 1938 — 1939 nu l-au împiedicat pe Călinescu să accepte bucuros integrarea lui Perpessicius în Institutul pe care îl conducea, dînd astfel dovada unei solidarități de breaslă deloc de disprețuit în momentul respectiv. Următoarea scrisoare se referă la această împrejurare :

București, 7 septembrie 1950

Dragă domnule Călinescu,

Scrisoarea pe care vei avea bunăvoința să o citești tratează o chestiune cu totul personală, a mea (cu toate că ar putea fi și altminteri) și expediția ei îmi este de două ori penibilă. Întîi pentru că oricît aș voi să mă ascund, și jocul așa ar cere ca să fie elegant, nu pot să nu regret că în locul acelei epistole de impresii în marginea lucrețianului d[umi]tale manuscris de versuri, cu care ai avut amabilitatea să mă onorezi, trebuie să-ți vorbesc de lucruri oricum plate, deîndată ce le raportăm la licorile ambroziane de poezie. Desigur, d[umea]ta n-ai scris poeziile ca să aștepți aprobarea sau elogiul cuiva. Mulțumirea d[umi]tale sufletească e prea puternică pentru a te putea dispensa de opinii străine (cetitor recent al lui Slavici, mă surprind aforismînd ca dînsul). Dar bucuriile mele, reînnoite în cadrul estival și silvestru al Trivăii Piteștilor, unde am recetit curînd volumul [10], *m-au îmboldit tot timpul să vă comunic cîte ceva din satisfacțiile pe care, în seceta asta lirică, rivalizînd cu* [indescifrabil] *mi le-a procurat nu numai virtuozitatea meșteșugarului de metre și imagini, dar și liricul de pură esență, al agrementelor horațiene și nu mai puțin poetul fantezist, neastîmpărat și feeric, ca un duh shakespearian, risipit pretutindeni. După cum, mai ales, aș fi ținut să îndemn la ceea ce versul din preambul spune (unde scriu, n-am volumul d[umi]tale la îndemînă), cînd destăinui că în tolba d[umi]tale păstrezi (imaginea subsegventă ar fi săgeți) pentru viitorime și pure lieduri, muzicale și de un alt, mai celest, timbru.*

Și iată că în locul unei împărtășiri, fie și nepoftită, însă nu mai puțin scuzabilă între amatorii de poezie, sînt nevoit să redactez această quasi suplică. Iată pe scurt despre ce este vorba :

Anul trecut am obținut un concediu de studiu (cu salarul plătit, evident) de la Ministerul Educației și tot timpul n-am lipsit de la manuscrise, mai ales că, precum știi, am avut tipar [lecțiune

[9] *Universul literar*, 20 mai 1945, p. 11.

[10] Este vorba de manuscrisul menționat de Călinescu mai sus și care va fi fost un proiect al volumului ce apare mai tîrziu, *Lauda lucrurilor* (1963), sau o secțiune a lui.

încertă] din ediție, vol[umul] IV (textul postumelor) și vol[umul] V (aparatul critic) presupunînd că vor începea, ca și textul de altminteri, în cîte un volum. Salarul l-am primit de la liceu, cu infinite mizerii, suspensiuni, pledoarii, pînă la un punct explicabile. Ei plătesc celor din cîmpul muncii, și-n cîmpul muncii, pentru ei, sînt cei ce prestează la școală. Catedră faci? Nu fac. Atunci? Și m-am gîndit atunci să cer anul acesta detașarea la Institutul d[umi]tale (și al Academiei), care ar prelua, într-un fel, și editarea lui Eminescu, acceptată de Academie. Despre aceasta i-am vorbit, în principiu, și președintelui nostru, d[omnu]l Săvulescu [11], *acum 2—3 luni, cînd i-am prezentat un memoriu, cerînd urgentarea tiparului, pentru ca să putem ieși, în anul acesta al centenarului, cel puțin cu volumul IV* [12]. *Președintele a aprobat în principiu și a augurat o extensiune cît mai mare a activității Institutului. Peste vară, i-am scris lui Rosetti* [13], *cerîndu-i avizul, și el a aprobat intenția mea de a voi să-ți scriu și să-ți fac această propunere. Personal o cred nu numai utilă pentru mine (detașarea și salvarea catedrei, recte subzistenței, deoarece n-am încă vîrsta de pensie), dar și legitimă. Important este, însă, ce crezi și cum vezi d[umnea]ta lucrurile. Detaliile, presupunînd că Institutul ar patrona întreaga ediție, privesc evident viitorul. Deocamdată, urgentă e cererea de detașare și adeziunea d[umi]tale.*

Încît: eu voi face o hîrtie către secțiunea noastră (în prima ședință), rămînînd ca secțiunea și d[umnea]ta să decideți și să rezolvați această chestiune, pentru mine penibilă.

Încredințat că d[umnea]ta vei judeca lucrurile în lumina lor favorabilă, primește, rogu-te, odată cu mulțumirile mele, și salutări afectuoase.

Perpessicius

Ms. 3194

La 20 septembrie 1950, G. Călinescu, directorul Institutului de istorie literară și folclor, înaintează Academiei propunerea ca Perpessicius să fie detașat la Institut [14]. Academia acceptă propunerea și solicitantul este numit șef de sector, calitate în care are să funcționeze pînă în 1954, rămînînd să activeze în continuare, ca membru al Institutului, pînă în 1959, cînd cere detașarea integrală la Muzeul literaturii române, înființat, la inițiativa sa, în 1957 și al cărui director devenise. Din acest an datează epistola următoare :

[11] *Traian Săvulescu* (1889—1963), biolog român, fitopatolog de renume mondial. Între 1948 și 1963 a fost președinte al Academiei. Perpesicius era academician din anul 1948.

[12] Volumul IV al ediției eminesciene avea să apară în 1952, iar al V-lea în 1958.

[13] Alexandru Rosetti.

[14] Vezi G. Călinescu, *Scrisori și documente*, ed. Nicolae Scurtu, Editura Minerva, 1979, p. 227.

București, 28 iunie 1959

Stimate domnule Călinescu,

Nevoit, din motive cu totul intime, să absentez de la sărbătorirea d[umi]tale de mîine [15], *cred de a mea elementară îndatorire să te asigur de întreaga mea admirație pentru tot ceea ce ai izbutit să realizezi în ordinea literară și științifică și să-ți doresc o sănătate de fier, cum se și cade aceluia care mai are atîtea lucruri de împlinit și de acum înainte.*

Desigur, unanimitatea elogiilor ce ți se vor aduce mîine în aula Academiei face inutilă această a mea epistolă. Personal, însă, m-aș fi simțit vinovat să n-o scriu. Căci în d[umnea]ta iubesc, în ciuda aparențelor, ce întotdeauna înșală, iar de astă dată sfruntat, nu numai pe scriitorul de o atît de violentă personalitate, pe care-l citești cu încîntare, chiar cînd nu-l aprobi, dar și pe colegul de literatură care a înțeles mai bine ca alții mizeriile vieții literare și care n-a stat la gînduri, cînd prilejul s-a ivit, să intervie cu autoritatea cuvîntului său. Eu nu uit că anii cîți i-am petrecut la Institutul d[umi]tale au început cu o scrisoare, în care-ți solicitam să mă primești colaborator, ceea ce d[umnea]ta ai aprobat, și că au sfîrșit, după întîiul trimestru al anului acestuia, printr-o adresă de licențiere în care autograful d[umi]tale și mișcătoarele d[umi]tale regrete sînt pentru mine unul din actele de nobleță ale arhivei mele biografice.

Pentru tot ceea ce-ți datoresc și personal, și ca cetitor, și, din cînd în cînd, ca glosator, permite-mi să-ți mulțumesc din inimă în acest moment solemn al vieții d[umi]tale și să te rog să mă socotești drept unul din marea armată a admiratorilor d[umi]tale.

Devotat,

Perpessicius

Ms. 3192

În cuvîntarea ținută cu prilejul sărbătoririi sale, G. Călinescu nu a uitat să-l evoce, printre prietenii apropiați, pe „finul poet și erudit Perpessicius, care mi-a trimis cea mai emoționantă dintre scrisori" — e vorba, desigur, de scrisoarea reprodusă mai sus.

În toamna aceluiași an, Perpessicius cere să revină la Institut și să renunțe la direcția Muzeului literaturii. În legătură cu acest lucru, el îi scrie lui G. Călinescu :

Scăeni, 7 septembrie 1959

Dragă domnule Călinescu,

Pe ziua de ieri am înaintat la Academie o jalbă, prin care răspundeam cu apreciabilă întîrziere adresei din 28 IV 1959 și invi-

[15] La împlinirea vîrstei de 60 de ani, G. Călinescu a fost sărbătorit de Academia Română.

tăției de a opta pentru funcția de bază între Institut și Muzeul literaturii române, unde mai sînt încă director. Am explicat acolo motivele ce m-au împiedicat atunci să decid altminteri (pe cît știu, n-am răspuns în nici un fel adresei) și mă îndeamnă astăzi să cer să fiu reintegrat în Institut, în vechea slujbă de șef de secție, pentru care îți solicitam, cu zece ani în urmă, agrementul. Adăugam că pe data de 1 oct[ombrie] a.c., cînd termin concediul de la Muzeu, îmi voi da și demisia din directorat, tot pe acea dată solicitînd și reintegrarea la Institut.

Despre aceste lucruri țineam să te informez, și pentru că așa e cu cale, și ca să te rog, pentru cazul cînd de la Academie se cer referințe (nu merg pînă la a spera, în vreun fel, la vreo inițiativă), să fii bun să reeditezi vechiul agrement.

A fi rămas la Muzeu, ar fi însemnat să mă dedic unei funcții pur administrative, pentru care, mărturisesc, îmi lipsește vocația.

În nădejdea unei soluționări favorabile, în care cuvîntul d[umi]tale e hotărîtor, primește, rogu-te, dintr-un loc de odihnă, în care, pe cît mi se spune de către descendenții la care găzduim, Dimitrie Anghel a scris Balul florilor *și alte poeme, mulțumiri și salutări cordiale.*

Al d[umi]tale,

Perpessicius

Ms. 3191

Călinescu a fost de acord cu cererea, însă ea nu s-a rezolvat în sensul dorit de petiționar. Acesta a rămas pînă la sfîrșitul vieții director al Muzeului literaturii române.

Ultima scrisoare conține referiri la acordul lui Călinescu, precum și informații privitoare la operațiile de pregătire a tratatului academic de *Istorie a literaturii române*:

Scăeni, 20 sept[embrie] 1959

Scumpe domnule Călinescu,

Țineam să-ți mulțumesc în mod expres pentru bunăvoința cu care ai întîmpinat cererea mea și pentru informațiile ce-mi comunici. Înțeleg precauțiile Academiei și de aceea voi aștepta în calm hotărîrea ei. Faptul că sprijinul d[umi]tale nu-mi lipsește, le cas échéant [16], *îmi ajunge.*

Mă întristează nespus, în schimb, nefericitele întîmplări din cadrul Institutului, pe care nu le meriți și cari te afectează, cu bună dreptate, așa de mult. Venind, îndeosebi, de la tinere elemente pe care le-ai crescut, amărăciunea e și mai îndreptățită. Să sperăm

[16] Dacă va fi nevoie *(fr.)*.

că, totuși, atmosfera se va însenina și că ghearele din umbră, ce stau la pîndă, vor fi retezate [17].

În privința tratatului de Istoria literaturii, sînt întru totul de acord că nu trebuie să favorizăm suspiciunile. Însă lucrul cel mai important, deocamdată, e fixarea listelor de colaboratori. Azi am primit răspunsul lui Al. Dima [18] *de la Iași, care a și comunicat propunerile lui, iar mîine trimit și eu lui Novicov* [19] *pe ale mele, cu toate că nu am la îndemînă însemnările, nici tabla de materii a volumului II, rămase la București. Totul e să pregătim baza de operație pentru definitivarea tablei de materii și a cohortelor de colaboratori. Am impresia că odată forma, această etapă, depășită, lucrurile încep să se lumineze. În orice caz, exemplul și experiența celor de la istoria românilor în materie de organizare și soroace trebuiesc luate în considerație. Desigur, nu pentru a le urma orbește, dar pentru sugestiile și pentru precedentul lor.*

Mă gîndesc, de asemeni, la organizarea sesiunii, era să zic de toamnă, și constat cu surprindere nu numai că am și intrat în ea, dar și că, din pricina unui concediu rău plasat, absentez tocmai într-o vreme în care ne fierb [lecțiune incertă] *toate și ceasurile sînt numărate. Cu ajutorul lui Dumnezeu însă, ziua reîntoarcerii se apropie și dacă voi avea și norocul să scap de Muzeul literaturii, voi încerca să răscumpăr cît mai mult din timpul pierdut.*

Cu noi mulțumiri și cu cele mai bune salutări,

al d[umi]tale

Perpessicius

Stimatei d[oam]ne — respectuoase omagii.

Ms. 3193

E de notat că numele lui Perpessicius nu va apărea în caseta autorilor și nici în aceea a coordonatorilor volumului I al tratatului, ci în „comitetul general de coordonare" al întregii lucrări, așa cum acesta apare pe coperta volumului II (1968). Absența sa de pe coperta primului volum (1964) poate fi pusă pe seama faptului că, părăsind Institutul, a încetat și activitatea la tratat.

---

[17] Nu știm despre ce incident e vorba. Este sigur însă că G. Călinescu îi exagera proporțiile. Perpessicius pare a-și da seama de aceasta, căci, împrumutînd ceva din stilul catastrofic al „reclamantului", scapă și un zîmbet de bonomă ironie („ghearele din umbră, ce stau la pîndă, vor fi retezate").

[18] *Alexandru Dima* (1905—1979), estetician, istoric literar și comparatist. În perioada respectivă era profesor la Universitatea din Iași. A făcut parte din comitetul de coordonare al tratatului de *Istoria literaturii române* și din comitetul de redacție al volumului II (1968).

[19] *Mihai Novicov* (n. 1914), profesor universitar, specialist în literatura rusă și sovietică, comparatist. A fost director-adjunct al Institutului de istorie literară și folclor (ulterior, Institutul „G. Călinescu"). Numele lui apare în caseta comitetului general de coordonare a tratatului (pe coperta volumului II se specifică și atribuția sa : secretar).

Despre colaborarea cu G. Călinescu și despre felul de a fi al directorului de Institut, Perpessicius a scris la moartea acestuia o pagină memorabilă. Cuvine-se a încheia acest itinerar... sentimental, dar și acidulat, cu rememorarea cîtorva rînduri ce definesc atît de exact personalitatea umană a lui Călinescu și care, totodată, relevă superioara ei înțelegere de către Perpessicius :

„Cine l-a văzut și auzit pe George Călinescu, director al Institutului de istorie literară și folclor, fie înaintea ședințelor, fie în timpul lor, a acelor ședințe pe care verva lui erudită le transforma în adevărate banchete platoniciene, năpustindu-se, ca un zmeu din poveste, asupra cîte unuia, gata să fie sfîșiat, va fi mirat, poate, să afle că tot acest taifun și toată această inundație erau numai simulacre, și că scontatele dezastre se transformau în zîmbete și delectări de estet. Sub blana de lup, în care-i plăcea să se mascheze, omul tăinuia o inimă de aur. În fond era un sentimental refulat sau, cu expresia lui Jules Laforgue, «un dur par timidité»“ [20].

[20] *În locul florilor*, în vol. *Alte mențiuni de istoriografie literară și folclor. 1963—1967*, București, E.P.L., 1967, p. 160.

DIN ISTORICUL CULEGERII „POEZII POPULARE ROMÂNE" DE G. DEM. TEODORESCU

I. Locul colecției în epocă

GEORGE ANTOFI

Apariția acestei culegeri de folclor reprezintă un moment de seamă în istoria folcloristicii noastre, situîndu-se într-o perioadă cînd creația populară întrunea admirația unanimă, devenind din ce în ce mai pregnantă în conștiința publicului. Ea avea să-și uimească cititorii prin : volumul considerabil al materialului publicat, sistemul original de clasificare, cuprinderea tuturor speciilor versificate, numărul mare al informatorilor și profesiunilor lor, prezența masivă a folclorului orășenesc alături de piese folclorice cu circulație în diferite zone din Muntenia și Oltenia. Autenticitatea și valoarea artistică a textelor selecționate au întrunit, de asemenea, aprecieri favorabile, iar aparatul științific întocmit de autor a echivalat, la vremea sa, cu un mare pas înainte în metodologia cercetării folcloristice. Monumentala lucrare a lui G. Dem. Teodorescu nu numai că a stîrnit interes și aprecieri elogioase, ci a și pătruns în mișcarea literară și culturală de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, în manualele școlare, îndeplinind astfel și un important rol educativ. Colecționarul a redat circulației unele motive mai puțin răspîndite, cîtece de lume, balade și obiceiuri tradiționale, a scos în relief frumusețí ale limbii românești, a impus în epocă idei și sentimente care aveau să influențeze cultura românească timp de mai multe decenii.

Cu toată importanța considerabilă a lucrării lui G. Dem. Teodorescu, ea nu a avut destinul pe care îl merita, ediția din 1885 nefiind tipărită complet pînă în prezent. Fragmentar, opera s-a bucurat de atenția unor cercetători ; piese de mare interes științific au fost folosite drept exemplificări în unele studii de sinteză; o parte a materialului a fost inclus în antologii sau reprodus în periodice și manuale. Desigur, orice lucrare își are istoricul și drumul său, uneori lin și încununat de succes, alteori anevoios și plin de surprize. În cele ce urmează vom înfățișa cîteva momente din istoricul tipăririi lucrării, urmînd ca într-un alt studiu să prezentăm mai pe larg geneza colecției.

Cu toată diversitatea de opinii suscitate de apariția culegerii *Poezii populare române*, comentatorii, recenzenții și exegeții ei au fost — și continuă să fie — unanimi în ceea ce privește importanța indiscutabilă a acestei lucrări. Anul publicării, 1885, se impune astăzi ca momentul cel mai semnificativ al unui început de etapă în asimilarea și valorificarea științifică a tezaurului culturii noastre populare. Într-adevăr, după anii de avînt romantic și de redescoperire a surselor propriei spiritualități,

venise timpul pentru culegerea sistematică și interpretarea riguroasă a imensului material oferit de creația poetică populară așa cum se prezenta ea, vie și în permanentă circulație orală. Această necesitate era puternic resimțită atît de numeroșii cărturari ai vremii, cît și de cercuri din ce în ce mai largi ale publicului. Mai mult, tînăra Academie Română își asumase, printre sarcinile prioritare, pe aceea de a sprijini publicarea unor vaste colecții de folclor literar : „Se naște ideea acelor colecții cu profil de corpus care să înglobeze pe cît posibil toate tipurile. Într-un fel încercase Alecsandri cu colecția sa din 1866 să prezinte toate cele trei provincii istorice, după cum și colecția lui G. Dem. Teodorescu tindea să fie cît mai cuprinzătoare, reproducînd și variante din alte provincii sau făcînd referiri la variantele publicate anterior“ [1]. Să consemnăm și observațiile lui D. Caracostea : „Cu anul 1883, apariția lucrării lui M. Gaster, *Literatura populară română*, și mai ales cu anul 1885, cînd apare colecția lui G. Dem. Teodorescu, începe o fază nouă în studiul literaturii noastre populare. De aici înainte, însemnătatea noțiunii de variantă începe încet să-și facă loc, firește cu multe împotriviri ...“[2]. În același an, vede lumina tiparului volumul *Doine și strigături din Ardeal*, editat de Ioan Urban Jarník și Andrei Bîrseanu. Iată deci în același moment istoric două lucrări de căpetenie pentru toate ținuturile românești. Desigur, și într-un caz și în celălalt avem a face cu materializarea, încununată de succes, a unor preocupări și strădanii mai vechi, desfășurate ani și decenii de-a rîndul.

G. Dem. Teodorescu nu era un necunoscut în clipa cînd a oferit, prin Dimitrie Sturdza, Academiei Române manuscrisul voluminos al colecției sale. Printre mărturiile datînd din epocă privitoare la așteptările legate de întreprinderea lui G. Dem. Teodorescu, o citățm pe cea a lui Grigore Tocilescu : „Ne pare bine că G. Dem. Teodorescu, profesor de limba și literatura română, n-a pregetat a culege, de vreo 15 ani încoace, partea poetică a literaturii noastre populare din diferite puncte ale țării [...] Lipsa unei ediții complete, critice și cu indicațiunea tuturor variantelor, prețioaselor producte datorate muzei române, este de mult simțită. Nimeni mai bine ca G. Dem. Teodorescu nu e preferat pentru o asemena lucrare, și nimeni altul nu posedă ca d-sa un material așa de avut, adunat cu grijă și inteligență în timp de vreo 15 ani“ [3]. Așadar, proiectul lui G. Dem. Teodorescu era cunoscut, mulți dintre literații și filologii contemporani s-au numărat printre colaboratorii și sprijinitorii autorului. Academia Română, ca for competent și dispunînd totodată de unele mijloace financiare în scopul arătat, a fost, de asemenea, interesată în apariția culegerii lui G. Dem. Teodorescu. Cu toate acestea, documentele timpului ne dezvăluie dificultățile de natură obiectivă și subiectivă pe care le-a avut de întîmpinat autorul. Considerăm că nu este lipsit de

---

[1] Ovidiu Bîrlea, *Academia Română și cultura populară*, în *Revista de etnografie și folclor*, tom. 11, 1966, nr. 5—6, p. 425.

[2] D. Caracostea, *Poezie tradițională română*. Ediție critică de D. Șandru, București, Editura pentru literatură, 1969, p. 269.

[3] Grigore Tocilescu, *Literatura populară*, în *Revista pentru istorie, archeologie și filologie*, II, 1884, vol. III, p. 371—372.

interes să reproducem selectiv mărturiile documentare asupra discuţiilor prilejuite la Academie de pregătirea şi apoi de apariţia colecţiei *Poezii populare române*. În *Analele Academiei Române* se publicau, după cum ştim, discuţiile ce se purtau în sesiuni. Iată ce s-a întîmplat în şedinţa din 18 martie 1885, cînd s-au ţinut dezbaterile asupra lucrării *Poezii populare române* : „Se comunică procesul-verbal al Secţiunii literare pentru şedinţa de la 18 martie, prin care secţiunea opiniază ca ajutorul propus pentru publicarea colecţiunii de poezii populare a d-lui G. Dem. Teodorescu să se dea din bugetul anului viitor după apariţiunea operei.

Domnul Bariţiu zice că dacă ar fi fost prezentată această colecţiune cel puţin la începutul sesiunii, pentru ca Academia să ia deplină cunoştinţă de dînsa, d-sa ar vota cu plăcere ajutorul cerut, crede însă că e rău obiceiul de a veni cu astfel de cereri la finele sesiunii [. . .].

Domnul Quintescu zice că-i pare rău şi d-sale că cererea a venit tîrziu, căci s-ar fi putut da un ajutor pentru publicarea acestei preţioase colecţiuni [. . .]. D-sa propune să se decidă ca, în cazul cînd din bugetul votat pentru anul viitor ar rămîne economii, să se dea dintr-însele ajutor pentru această tipărire, fixîndu-se de acuma suma ce este a se da.

Domnul Sturdza zice că propunerea făcută de domnul Bariţiu este de luat în consideraţiune. Nu trebuie însă să se uite că adeseori oamenii sînt sfiicioşi şi nu îndrăznesc a cere ajutor de la Academie. Manuscrisul domnului Teodorescu l-a adus d-sa şi, dacă Academia nu se află în poziţiune de a-i da ajutorul necesar pentru publicare, opiniunea ei i-ar fi de folos pentru a găsi acest ajutor aiurea. Întrucît priveşte propunerea d-lui Quintescu, nu trebuie să o primim, pentru că ar fi un foarte rău procedeu dacă ne-am pune pe terenul de a da ajutoare din economiile bugetului. Concluziunea Secţiunii literare este o recomandare pentru anul viitor.

Academia, aprobînd părerea d-lui Sturdza, trece la ordinea zilei, rămînînd ca deciziunea secţiunii să se aibă în vedere la sesiunea viitoare“ [4]. Să notăm şi decizia care s-a luat cu privire la colecţia lui G. Dem. Teodorescu : „Preşedinte V. Alecsandri. La ordinea zilei raportul d-lor Hasdeu şi Sion asupra colecţiunii de *Poezii populare române* făcută de dl. G. Dem. Teodorescu, înaintată secţiunii în şedinţa de ieri, avîndu-se în vedere concluziile raportului (care se anexează), considerînd că bugetul este acuma votat, secţiunea apreciază ca ajutorul cerut să se acorde după apariţiunea operei, din sorginţile bugetului anului viitor“ [5]. Raportul favorabil, alcătuit de B. P. Hasdeu şi G. Sion asupra lucrării lui G. Dem. Teodorescu, a fost publicat în *Analele Academiei Române* [6]. El avea să figureze pe prima filă a lucrării *Poezii populare române*. La puţină vreme însă, mai precis la începutul anului 1886, după ce apăruse cartea, B. P. Hasdeu avea să uite cuvintele frumoase pe care le-a scris despre lucrarea lui G. Dem. Teodorescu, declarîndu-se, tot în înaltul for academic, împotriva premierii colecţiei *Poezii populare române* cu premiul

[4] *Analele Academiei Române*. Secţiunea I. Partea administrativă şi dezbaterile, seria II, t. VII, 1884—1885, p. 132.

[5] *Ibidem*, p. 149—150.

[6] *Ibidem*, p. 150.

Năsturel : „Se pune la vot premierea colecțiunii de poezii populare publicată de d-l G. Dem. Teodorescu. D-l I. Negruzzi zice că în aprecierea acestei publicațiuni a fost de altă părere ca majoritatea comisiunii. D-sa crede că lucrarea d-lui Teodorescu ar merita să fie premiată, cu atît mai mult cu cît la facerea unei colecțiuni ca aceasta se cere pe lîngă însemnate cunoștințe și o muncă considerabilă. Trebuie să se dea premiul acestei colecțiuni, chiar întemeindu-se pe părerea exprimată de d-nii Hasdeu și Sion și publicată ca prefață în fruntea operei. Observațiunea făcută de d-l Hasdeu că lucrarea aceasta ar fi numai o colecțiune fără muncă științifică proprie n-o împărtășește și în tot cazul n-ar trebui să se împiedice a-i da premiul, pentru că mai sînt precedente de această natură ; chiar în zilele trecute, Academia a premiat colecțiunea de arii populare, prezentată de d-l Vulpian.

D-l Hasdeu răspunde că cele spuse de d-l Negruzzi s-au spus deja în sînul comisiunii. D-sa recunoaște că colecțiunea e bine făcută și o recomandă la o încuragiare, dar nu la premiu. Raportul d-sale este scurt : nu a indicat într-însul și defectele lucrării, care nu lipsesc [...].

D-l Ureche este de opiniune contrară cu d-l Hasdeu. D-sa nu crede că o colecțiune nu merită premierea cînd e bine făcută. Cartea d-lui Teodorescu, întrunind această condițiune, merită a i se da premiul și din această cauză d-sa se unește cu opiniunea minorității din comisiune.

Se pune la vot propunerea minorității de a se acorda d-lui Teodorescu premiul *Năsturel-Herescu* și rezultatul votului este de 7 bile albe pentru și 13 negre contra“ [7].

Receptarea contradictorie a lucrării în sînul Academiei firește că ne surprinde. Important este că autorul a avut perseverența necesară pentru a-și duce proiectul la bun sfîrșit, trecînd atît peste dificultățile de concepție, cît și peste cele materiale. Aici se pare că a beneficiat de sprijinul generos al simpatizanților săi, probabil și al numeroșilor „abonați“, care au acoperit cu anticipație o parte din cheltuielile editării. Astfel ne explicăm și includerea în ediția originală a *Aprecierilor anticipate*, semnate de G. I. Ionescu-Gion. Este vorba, de fapt, de o recenzie la primele fascicule tipărite, la care s-a referit în mod critic și B. P. Hasdeu. Totuși, reproșul temperamentalului mentor al Academiei nu era decît în parte întemeiat. Considerațiile elogioase ale lui Ionescu-Gion au fost reproduse în publicații ale timpului, atît înainte cît și după apariția culegerii, înlesnind, în bună măsură, pătrunderea lucrării în conștiința intelectualității din provinciile românești [8]. „Zilele trecute a apărut într-un frumos volum colecțiunea de *Poezii populare* a d-lui G. Dem. Teodorescu, colecțiune despre care în două din aceste *Curiere* am vorbit

[7] *Ibidem*, p. 145—146.

[8] *Familia*, 21 (1884), p. 430 ; *Revista pentru istorie, archeologie și filologie*, III (1884), p. 371—381 ; *Românul*, 29 (1885), p. 562—563, 778—779, 962—963, semnat : Gion ; *Telegraful român*, 33 (1885), p. 645—646, semnat : Gion ; *Biserica și școala* (Arad), 9 (1885), p. 205/207, semnat : Gion ; *Voința națională*, 3 (1886) nr. 451, semnat : A. D. Xenopol ; *Românul*, 20 (1886), p. 133—134, semnat : Gion — răspuns la recenzia critică a lui A. D. Xenopol ; *L'Indépendance roumaine*, București, 10 (1886), semnat : Arutnev.

cititorilor noştri. D-l G. Dem. Teodorescu a binevoit a alătura la finele volumului, sub titlul de *Aprecieri anticipate*, rîndurile publicate de noi în acele *Curiere ;* îi mulţumim şi sperăm că cititorii de *Poezii populare* vor găsi şi mai multe de admirat în ele decît cele ce noi am semnalat" [9]. Poate că nu greşim prea mult presupunînd că G. Dem. Teodorescu îşi lua şi anumite măsuri de precauţie anticipînd anumite reacţii negative la concepţia sa, în fond inovatoare, asupra exigenţelor culegerii şi tipăririi textelor folclorice. Încă din anul 1877, în vremea studenţiei la Paris, autorul îşi afirma în mod polemic crezul metodologic : „Lipsa de critică ne-a făcut să avem cărţi de poezii populare stropite cu parfumuri de salon, înzestrate cu rime potrivite şi regulate, după gustul editorilor, în paguba limbii şi a frumuseţii lor celei firești ; basme din nou croite, pe care săteanul le poate prea bine lua drept vorbirea unui apărător de procese înaintea judecătorilor de pace ; colinde trase de păr ca să vorbească şi despre răpirea Sabinelor de pe timpul strămbunilor de la Roma. Într-un cuvînt, lipsa de critică a făcut ca azi totul să trebuiască luat de-a capăt, adunîndu-le cu îngrijire şi publicîndu-le cu onestitate, cu bună-credinţă, cu respect către cei ce ni le-au păstrat, către cei ce vor să le păstreze, către străinătatea ce doreşte să le cunoască" [10]. Îndeplinindu-şi cu stăruinţă şi eficienţă dezideratele ştiinţifice, G. Dem. Teodorescu ştia că avea să întîmpine rezervele unora dintre contemporani. Cîteva decenii mai tîrziu, cînd contribuţia fundamentală a culegătorului se va fi impus în opinia specialiştilor, Dumitru Caracostea avea să arate temeiurile disputelor născute la scurt timp după apariţia volumului *Poezii populare române :* „Istoria părerilor şi mentalităţii cercetătorilor de pînă acum explică de ce, la 1885, cînd apare colecţia lui G. Dem. Teodorescu, ca o primă încercare de a aduna şi a coordona un material mai bogat, spiritele nu erau pregătite să vadă însemnătatea ivirii unei noi variante ; ceva mai mult, se încinge o discuţie dacă colecţia lui G. Dem. Teodorescu este sau nu de un real folos. Spiritele, chiar cele mai luminate, nu erau încă pregătite să înţeleagă cerinţele cercetărilor ştiinţifice pe acest teren. Punctul de vedere care predomina în discuţie era nu acela de creaţie, ci acela al valorii poetice, văzută însă cu criterii străine de gustul poporan" [11]. Cel mai edificator exemplu pentru asemenea atitudini ni-l oferă A. D. Xenopol, care, la scurt timp după apariţia culegerii, publică în ziarul *Voinţa naţională* o amplă recenzie, cu o evidentă adresă critică. Găsim aici trei categorii de obiecţii formulate pe larg, din care extragem : „Constatăm că lipseşte din ea — e vorba de culegerea lui G. Dem. Teodorescu — o clasă întreagă de poezii particulare poporului român : *bocetele*. Nu înţelegem pentru ce d. Teodorescu nu le-a primit în colecţiunea d-sale [...]. Nu e vorba, d. Teodorescu nu primeşte nici *strigăturile* şi *chiuiturile* în culegerea d-sale [...]. D. Teodorescu are întotdeauna nimerita idee de a arăta izvorul de unde a culeş poezia populară. Ce reiese din

[9] *Românul*, 29 (1885), p. 778—779.

[10] G. Dem. Teodorescu, *Cercetări asupra proverbelor române (Cum trebuie culese şi publicate)*, Bucureşti, 1877, p. 140.

[11] D. Caracostea, *Poezia tradiţională română*, ed. cit., p. 270.

aceste indicaţiuni ? Că imensa majoritate a poeziilor poporane conţinute în colecţiunea ce analizăm sînt luate din gura *lăutarilor ţigani*, între cari acela ce a contribuit cu cele mai multe a fost Petrea Creţul Şolcan, lăutarul Brăilei. [...]. Acest izvor poate sluji îndestul de bine pentru unele din clasele poeziilor adunate, pentru *steaua*, *colindele* şi *cîntecele de lume*. Nu ştim însă dacă pentru *balade* sau *cîntecele bătrîneşti* o asemenea metodă de adunare este cea mai potrivită. Acestea însă alcătuiesc partea cea mai importantă a comorii poetice a unui popor. [...] Nu vedem deci nici o garanţie că o culegere de balade luată din gura unor lăutari să reprezinte adevăratul cuprins al cîntecului din bătrîni" [12]. În continuare, A. D. Xenopol face o analiză de text la poezia *Oaia năzdrăvană*, culeasă de G. Dem. Teodorescu de la Petrea Creţul Şolcan, şi *Mioriţa* din colecţia V. Alecsandri : „Cînd citim această baladă în ambele colecţiuni rămînem loviţi de deosebirea lor imensă ca valoare poetică. Tablourile cele mai încîntătoare ale baladei culese de d. Alecsandri, în care natura toată, cu munţii, păsările, păsărelele şi stelele, ia parte la moartea iubitului cioban, sînt cu totul şterse în aceea culeasă de d. Teodorescu. Din contra, o mulţime de umpluturi fără gust şi fără poezie înăbuşă cele cîteva versuri frumoase ce mai sînt păstrate în ea. D. Teodorescu în notiţa sa introductivă la balade spune despre cea culeasă de d. V. Alecsandri că ar fi «înfrumuseţată şi completată». Oare aşa să fie ? Să fi dat d. Alecsandri drept creaţiune a poporului român productul însuşi al fanteziei sale ?

Nu credem aceasta, mai întîi fiindcă d. Alecsandri ne spune că a cules acea baladă din gura unui baci de pe muntele Ceahlău şi sîntem ţinuţi să credem pe d. Alecsandri [13] ; apoi fiindcă se vede din tot contextul poeziei că e topită într-o bucată, că nu este dreasă şi adaosă după cum ar vrea să ne facă să o credem d. Teodorescu. La afirmaţia d-lui Alecsandri că ... *Mioriţa* a fost culeasă din gura poporului, pot adăogi pe a mea proprie, [pe] care în o călătorie în munţii Bucovinei, făcută de mine în anul trecut, am auzit-o rezisă într-un chip aproape identic cu forma ce o are în Alecsandri de un tînăr cioban de pe muntele Ouşorul lîngă Dorna" [. . .] [14].

Cel care răspunde cu promptitudine criticilor lui A. D. Xenopol este acelaşi Ionescu-Gion : „Neavînd, zic, pretenţiunea de a fi o culegere *completă* de poezii populare române, colecţiunea G. Dem. Teodorescu nu s-a crezut ştirbită de lipsa bocetelor, cu atît mai uşor cu cît şi d. A. D.

---

[12] A. D. Xenopol, *Poezii populare române, culegere de G. Dem. Teodorescu*, în *Voinţa naţională*, an III, 1886, nr. 451.

[13] Relatînd în monografia sa, *Mioriţa. Tipologie, circulaţie, geneză, texte*, episodul acestei polemici ce avea să continue între A. D. Xenopol şi Ionescu-Gion, Adrian Fochi face următoarea remarcă : „Xenopol uită că Al. Russo afirmă să fi auzit balada de la un lăutar. Uită, de asemenea, faptul că, dacă V. Alecsandri în ceea ce priveşte *Mioriţa* afirmă să o fi auzit şi cules de la baciul Udrea, în cazul unor numeroase alte balade nu se dă în lături să pomenească printre informatorii săi şi pe lăutari, descriind uneori şi procedeele lor specifice de execuţie" (*Poezii populare ale românilor*, p. 104 : baladele *Vidra*, *Păunaşul codrilor*, p. 127 : balada *Badiul*, p. 19, 71, 76, 262 în general despre cîntăreţii populari, p. 83, 95, 96 despre modul de execuţie a baladelor, p. 137.

[14] A. D. Xenopol, *loc. cit.*, nr. 451.

Xenopol o spune, o bună parte din ele au fost culese şi publicate de d. Teodor Burada. Deci, pentru a fini cu acest punct, îmi pare că amicul meu de la Iaşi a fost condus de amorul său peste măsură de mare de a avea la îndemînă într-o singură operă toate variele genuri de poezie populară română, cînd a învinovăţit colecţiunea G. Dem. Teodorescu, care, repet, nu are pretenţiunea de a fi o colecţiune *completă*, că nu are bocetele şi în al doilea rînd *strigăturile* şi *chiuiturile* din Ardeal. Al doilea defect, după mine, cea mai preţioasă calitate şi condiţiune esenţială de reuşită a oricărei culegeri de poezie populară, după d-l A. D. Xenopol, este că baladele româneşti sînt adunate mai mult de [la] lăutari, iar nu de la ţărani ; că d. Alecsandri a fost ca «cioplitorul de diamante care pune în lumină cristalul său plin de foc, netezind pe ici cîte un vers şchiop sau eliminînd o prea deasă repetare a aceloraşi cuvinte, ceea ce este foarte obişnuit în poezia populară, sau în fine orînduind la locul lor părţile adeseori amestecate de cîntăreţii populari». D. G. Dem. Teodorescu n-a făcut aşa, ziceam noi aici astă-toamnă, şi poate bine a făcut. G. Dem. Teodorescu n-a făcut aşa, şi foarte rău a făcut, spune azi d. A. D. Xenopol. Şi zicem că foarte bine a făcut alegînd acest sistem de conştient şi incoruptibil înregistrator d. G. Dem. Teodorescu, deoarece ştim din păţitele şi din siluirile, şi din chinurile folclorului român de toate felurile, unde putem ajunge cu cioplirea, cu netezirea, cu înfrumuseţarea, cu netezeala şi cu completarea primitivelor inspiraţiuni ale muzei populare. [. . .] Noi credem că defectul ce impută d. Xenopol culegerii de poezii populare a d-lui G. Dem. Teodorescu alcătuieşte pentru ea cea mai preţioasă dintre toate calităţile, singura în putere a-i da autoritatea cerută pentru a servi la studierea următoare asupra literaturii române". În continuare, inimosul gazetar se referă la informatorul lăutar : „. . . şi el cîntă versurile ca şi ţăranul, ba încă i le aduce dacă e vorba de un cîntec nou care a ieşit aiurea ; el e bibliotecarul, omul-arhivă al cîntecelor mai vechi pe care ţăranul le-a uitat. Şi dacă ar face aceasta, dacă ar fi fost numit în funcţiune de acum, de curînd, am zice poate că lesne îi e să se înşele . . ., însă e de sute de ani unii din factorii cei mai însemnaţi ai folclorului român. [. . .] Tot ca accesoriu la discuţiunea expusă de noi mai sus, d. A. D. Xenopol vorbeşte de balada *Miorița*. D-nia sa a auzit-o în munţii Bucovinei în chip *aproape identic* cu acela al *Mioriţei* din colecţiunea d. Alecsandri. Tot d. Xenopol recunoaşte ceva mai sus în studiul său însemnătatea variantelor pentru studiul şi deplina pricepere a poeziei populare. Ei ! dacă e aşa, pentru ce nu recunoaşteţi d-lui G. Dem. Teodorescu dreptul de a da din *Miorița* varianta astfel cum poporul de la cîmp a înţeles-o şi a întocmit-o ? Cînd ni se va prilejui a demonstra şi stabili că geniul poetic al poporului de la cîmp e mai slab decît acela al poporului de la munte, varianta d-lui G. Dem. Teodorescu vă va servi ca document convingător" [15].

În desfăşurarea disputei, notăm o nouă intervenţie a lui A. D. Xenopol, care, în linii mari, nu face decît să-şi reafirme punctele de vedere

[15] *Românul*, 30 (1886), 15—16 februarie, p. 133—134.

inițiale : „Învinuirea noastră era că d. Teodorescu, culegînd poeziile sale (mai ales cîntecele bătrînești) de la bătrîni de prin orașe, *variantele păstrate de aceștia sînt cele mai sărace, mai lipsite de farmecul poetic și de notițele cele interesante istoricește, care se ascund uneori, ca niște mărgăritare în scoicile lor, în țesătura poeziei poporane.* Așa, am arătat în reproducerea poeziei *Oaia năzdrăvană* de d. Teodorescu că lipsesc notițele prețioase asupra păstorului *vrîncean*, asupra cuvîntului *ortoman*, două notițe care ne deschid orizoane întinse de cercetări în limba și istoria românilor. Apoi ce concepțiune poetică, la ce este redusă această poezie neasemănată în culegerea d-lui Teodorescu ? Unde sînt splendidele versuri pe cari geniul omenesc n-a putut să le întreacă în nici o țară din lume și care arată adînca natură de artist a poporului român ?" Și, după ce dă exemple din variantele V. Alecsandri și G. Dem. Teodorescu, îi ia apărarea primului, așa cum a procedat și în articolul anterior : „Nu sînt poeziile *înfrumusețate* de d. Alecsandri, ci numai cît curățite pe ici pe colea de mărăcinele cu care timpul și decăderea simțului poetic le-a umplut. În acest sens am explicat eu *întocmirea* lor de V. Alecsandri, și prietenul meu, făcîndu-se că ne înțelege, îmi atribuie că aș aproba metoda de a drege poeziile poporane, culegîndu-le. Aceasta este tot ce poate fi mai nedrept. *Poeziile trebuie culese și reproduse așa cum sînt, însă așa cum sînt în gura celor ce le-au dat naștere și nu în acea a unor cîntăreți de contrabandă*" [16].

Ceea ce putem reține astăzi din evocarea acestui schimb de opinii este faptul revelator că în acea vreme, în epocă, se impusese totuși credința autenticității și fidelității în culegerea folclorului românesc. Pentru că ambii participanți la discuție își afirmă punctele de vedere divergente tocmai în numele acestor deziderate. De altfel, lucrarea lui G. Dem. Teodorescu avea să se impună destul de rapid în conștiința epocii, aprecierile pozitive precumpănind asupra rezervelor criticii. Să nu uităm că, în 1896, o parte din culegere a fost tradusă în limba franceză de Jules Brun. Abia în 1904 se va semnala o nouă încercare de contestare, aparținînd lui Th. Speranția [17].

Pentru a reveni la substanța polemicii Xenopol—Gion trebuie precizat că faptele și cercetările ulterioare au arătat că Xenopol se înșela în ce privește rolul autentic al lăutarilor din mediul urban, de păstrători și transmițători ai valorilor creației populare, și mai cu seamă ai poeziei epice. Iată ce notează în acest sens D. Caracostea : „Lăutarii au avut un rol în istoria baladei noastre, pe care n-au creat-o, dar au recepționat-o în calitate de cîntăreți profesioniști și au făcut-o să dăinuiască pînă azi, deși în multe privințe condițiile nu mai erau prielnice acestui gen. În cea mai mare parte a ținuturilor românești, lăutarii fiind păstrătorii cîntecului bătrînesc, a ne lipsi de mărturiile lor ar însemna să ne lipsim de izvoare indispensabile" [18].

---

[16] A. D. Xenopol, *Noutăți literare. Iarăși poeziile poporane culese de G. Dem. Teodorescu*, în *Voința națională*, an III, 1886, nr. 459.

[17] Th. Speranția, *Introducere în literatura populară română*, București, 1904.

[18] D. Caracostea, *Poezia tradițională română*, București, 1969, p. 281.

Într-o scrisoare a lui Ioan Urban Jarník către Ioan Bianu, datată 1 ianuarie 1886, deci la numai trei luni de la apariția lucrării lui G. Dem. Teodorescu, găsim o referire care ne îngăduie să subliniem o dată în plus ecoul pe care l-a avut opera cărturarului român : „Volumul lui Sbiera l-am primit cu plăcere și am început să-l citesc. Cum stă treaba cu colecțiunea lui Teodorescu ? Nu-l cunoști bine personal dumneata să-i ceri în numele meu un exemplar gratuit pentru mine, sau poate cunoști bine unul dintre prietenii d-lui care ar putea să-mi fie mijlocitor ? Mijloacele mele de acum nu-mi permit deloc o așa cheltuială extraordinară și totuși doresc foarte să o am în persoana mea“ [19]. Un an mai tîrziu, cînd aștepta drepturile de autor ce i se cuveneau din România, îi scrie din nou, din Praga, lui Ioan Bianu : „Dac-aș căpăta suma aceasta, aș cheltui o parte însemnată din ea ca să-mi procur niște lucruri de căpetenie pentru mine, așa, de pildă, nu posed încă *Poeziile populare* ale lui Teodorescu deși se pare că d-l Odobescu este foarte bine cu domnia-lui : n-ar putea el intercede în favorul meu pe lîngă dl. Teodorescu să-mi trimită un exemplar ? Poate să fie convins că l-aș studia din scoarță pînă în scoarță“ [20].

Aprecierile de mai înainte, ca și numeroase alte comentarii și analize — despre care vom mai avea prilejul să vorbim —, au confirmat în timp însemnătatea istorică a lucrării lui G. Dem. Teodorescu. Să recunoaștem, discuțiile nu s-au stins nici pînă în zilele noastre, dar ele au ajuns să fie guvernate de probitatea și obiectivitatea științifică, pe măsura intențiilor indiscutabil generoase ale autorului. Printre permanențele pozitive și general acceptate ale culegerii, reținem : volumul considerabil al textelor și variantelor publicate ; varietatea lor tematică și stilistică ; caracterul inedit al unor genuri și motive, incluse, de fapt, de G. Dem. Teodorescu în circuitul culturii moderne ; sporul de autenticitate dublat de afirmarea responsabilă a unor intenții de rigoare științifică ; efortul original, cu largi semnificații teoretice, de sistematizare și clarificare a materialului cules de pe teren ; prezența individualizată și, în general, bine profilată a unor informatori ; fixarea unui tablou expresiv și convingător, cu valoare de document, a limbii române vorbite într-o anumită epocă și o anumită arie geografică ; adunarea de texte folclorice din mediul orășenesc. Toate acestea, credem noi, motivează îndeajuns persistența în timp a interesului față de monumentala culegere, care s-a impus cu autoritate printre cărțile de referință ale folcloristicii și istoriei literare naționale.

[19] *Scrisori către Ioan Bianu.* Ediție și note de Marieta Croicu și Petre Croicu, vol. II, București, Editura Minerva, 1975, p. 61.

[20] *Ibidem*, p. 69.

MOTIVE EMINESCIENE ÎN PATRIMONIUL POPULAR

GRAȚIAN JUCAN

În ediția *Literatura populară*, D. Murărașu afirmă : „Numeroase sînt dovezile că Eminescu a cunoscut poeziile populare din toate provinciile românești, dar se poate face un studiu și în privința pătrunderii eminesciene în popor“ [1]. Într-adevăr, prin ziarele și revistele care au popularizat creația eminesciană, prin manualele școlare și numeroasele ediții ale operei sale, poezia și basmele lui M. Eminescu au fost absorbite de popor.

Cercetarea științifică scoate la iveală motive eminesciene asimilate în patrimoniul nostru popular. Opera eminesciană, mai ales lirica, n-a influențat numai creația cultă, ci și pe cea populară din care s-a inspirat. M. Eminescu a compus multe dintre poeziile sale în felul de a crea al poporului, în modul de a gîndi și simți al acestuia. O constatare asemănătoare apare și la I. Slavici în *Amintiri*, cînd scrie că poetul „ținea să se potrivească întru toate cu poporul...“[2]. Astfel, lirica lui a fost asimilată și contaminată cu motivele și temele poeziei populare, tocmai pentru că a fost creată pe gustul poporului. De aceea a coborît în folclor, prin infiltrație livrescă, poporul preluînd-o de la poet ca pe un bun al său. Dovadă sînt expresiile, versurile, strofele, imaginile etc. care circulă în patrimoniul popular. În felul acesta, poetul a îmbogățit lirica populară și a pătruns în conștiința poporului, ajutînd poporul să se recunoască singur în propriile lui creații.

„În stil folcloric — scria G. Călinescu — poetul a scris adevărate capodopere. *Mai am un singur dor* e *Miorița* lui [...]. Cea mai mare însușire a lui Eminescu este de a face poezii populare“ [3]. Căci, spunea și poetul Mihai Beniuc, M. Eminescu „fără poezia populară românească nu poate fi nici conceput, nici deplin înțeles“ ; „multe din realizările marilor scriitori, cîntece sau basme, s-au revărsat în matca lor firească, din nou poporul luîndu-le drept ale sale, și e mare cinste pentru un poet să i se înrădăcineze cîntecele în cadrul veșnic al poeziei populare“ [4].

---

[1] M. Eminescu, *Literatură populară*. Ediție critică îngrijită de D. Murărașu, București, Editura Minerva, 1977, p. XLVIII, notă.

[2] Ioan Slavici, *Amintiri*, în *Opere*, IX, *Memorialistică, Varia*, București, Editura Minerva, 1978, p. 39.

[3] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, F.R.P.L.A., 1941, p. 416.

[4] *Prefață* la *Din folclorul nostru*, București, E.S.P.L.A., 1953, col. B.P.T., p. 5.

Am găsit în diferite cercetări proprii pe teren versuri și strofe eminesciene în poeziile populare, atestînd măsura în care poezia eminesciană a fost absorbită de popor, ilustrînd astfel fenomenul de infiltrare în folclor a poeziei culte. În multe dintre amintirile și cîntecele populare circulă versuri din poeziile lui M. Eminescu. Osmoza realizată de poet între creația populară și poezia sa, dar și interferența mereu viabilă, fuziunea dintre opera sa și patrimoniul popular, constituie chezășia trăiniciei operei sale în conștiința poporului.

În *Făt-Frumos din lacrimă*, poetul a realizat la modul romantic o sinteză a basmului popular românesc. Textul cules de Teofil Teaha [5] reprezintă o coborîre, pe cale livrescă, în patrimoniul popular a basmului eminescian, reflectînd procesul invers de adaptare a literaturii culte la folclor. *Făt-Frumos crescut din lacrimă* e o simplificare a basmului eminescian, o reducere la scheletul unui basm popular.

Doinele înserate de poet în basmul *Călin Nebunul*, pe care le cîntă fetele de împărat în captivitate, circulă și astăzi în patrimoniul nostru popular. În ele poetul a contopit diferite motive populare din colecția sa. Sînt așa-numitele cîntece ale miresei, foarte frecvente. Un singur exemplu din prima doină :

Greieruș ce cînți în lună
Cînd pădurea sună,
Cum nu știi ce am în mine
Greiere străine ?
Că te-ai duce de-ai ajunge
Noaptea de te-ai plînge,
Ca o păsăre măiastră
La noi în fereastră.

O doină asemănătoare a utilizat Mihail Sadoveanu în romanul *Nada Florilor* (1950) :

Greiere, ce cînți în lună
Cînd pădurea sună,
De ce frîngi inima-n mine,
Greiere străine ?
Căci și eu îs un pribeag,
Greiere drag,
Și-am lăsat la noi la Crîng
Ochi care mă plîng [6].

După cum se poate observa lesne, cîntecul e tipic eminescian, iar basmul *Călin Nebunul* a coborît din nou în patrimoniul popular românesc și maghiar din Transilvania [7].

---

[5] Vezi *Graiul din Valea Crișului Negru*, București, Editura Academiei, 1961.
[6] Mihail Sadoveanu, *Opere*, 17, București, E.S.P.L.A., 1959, p. 383.
[7] Comunicare verbală din 1953 de la Romulus Tudoran, care l-a întîlnit în culegerile sale dialectale. József Farago, *A Bolond Kalin szabófalvi magyar változata*, în *Igasz szo*, Tîrgu Mureș, 12, 1964, nr. 5, p. 836—841, variantă maghiară din Săbăoani a basmului *Călin Nebunul*.

Și motivul poeziei *Revedere* e viabil în patrimoniul popular ; am găsit mai multe poezii populare care prezintă asemănări mergînd pînă la identități de versuri cu motivul eminescian. Dintre mai multe exemple, alegem unul tipic pentru procesul contaminării în folclor, pentru felul în care pe motivul popular s-au altoit versurile eminesciene, din cîntecul culeș de A. Tomiac din Straja-Rădăuți (jud. Suceava), publicat de Matthias Friedwagner :

Ce-mi zice badea-ntr-o zî :
Cini-n lumi s-a găsî,
Pi noi a ni disparțî ?
Iată marea s-o găsît,
Pi noi că ni-o dispărțît
Marea și cu rîurile,
Lumea cu pustiurile ;
Luna și cu soarile,
Codrul cu izvoarile [8].

Se vede limpede că ultimele versuri aparțin poeziei *Revedere*, fuziunea creației poetului cu poezia poporului fiind aici evidentă. În același spirit în care poporul prelucrează motivele ce și le însușește încearcă și M. Eminescu o imitație. În plan folcloric, motivele s-au contopit (informator : Gheorghe Ursescu, 52 de ani, din Fundu Moldovei, jud. Suceava, în 1957) :

— Codrule, codruțule,
Ce mai faci, drăguțule,
Că de cînd nu ne-am văzut
Multă vreme a trecut
Și carnea pe mine-o scăzut.
Nu știu cît s-a amîna
Pînă iară ne-om vedea ?
— Ia, eu fac ce fac demult,
Vara cîntece ascult,
Frunza-ncepe iar a crește
Și natura-ntinerește.
Se întorc la mine iară
Toți haiducii de prin țară,
Eu sînt bun și îi primesc
Și pe toți i-adăpostesc.
Vin și cuci și rîndunele,
Mii de păsări mititele,
Vin ciobani cu oile
Și uită nevoile.

Astfel creația eminesciană urmează îndeaproape creația populară și devine la rîndul ei iar populară.

[8] *Rumänische Volkslieder aus der Bucovina*, Würzburg, 140, p. 343. Cf. și Grațian Jucan, *Motive eminesciene în folclorul regiunii Suceava*, în *Clopotul*, Botoșani, XXI, 1965, nr. 1852 (19 iunie), p. 4.

Într-o poezie populară am întîlnit în mod surprinzător versuri din poezia *Despărțire :*

Cîte prin această lume
Să petrecem ne e scris
E ca floarea unei umbre
Și ca umbra unui vis.

Strofa aceasta reproduce versurile eminesciene, care la rîndul lor amintesc de Ecleziast :

Cînd prin această lume să trecem ne e scris
Ca visul unei umbre și umbra unui vis ?

Poemul *Luceafărul* e țesut pe canavaua basmului popular *Fata în grădina de aur*. Strofa întîi din poem e inspirată din formula inițială a basmului popular, căreia poetul îi elimină motivarea cauzală. Chiar expresia „prea frumoasă" provine dintr-un vers popular din propria-i colecție. Versurile strofei a doua sînt inspirate din poezia populară *Fecioraș de greacă mare (Caietul anonim) :*

Că eu am fost una la părinți,
Ca și luna printre sfinți
Și le-am fost de mîngîiere
Ca și luna printre stele.

Asemenea versuri revin și în alte creații eminesciene și cercetătorii le-au semnalat în opera lui A. Pann, V. Alecsandri, în culegerile lui Th. Burada, E. Sevastos etc. A. Gorovei și Tache Papahagi au menționat și ei versuri analoge. Alegem un exemplu de la acesta din urmă :

C-am fost una la părinți
Ca fecioara între sfinți
Și mîndră în toate cele
Ca și luna între stele[9].

Alte exemple găsim la I. G. Dumitriu[10]. În anchetele pe teren am găsit și eu astfel de versuri, ceea ce arată că versurile doi și trei au fost împrumutate de la poet și adaptate construcției strofei populare. Din așa-zisele cîntece ale miresei din Cîmpulung Moldovenesc dau un singur exemplu (informator : Paraschiva Mîndrilă, în 1957) :

Fost-am una la părinți
Ca fecioara-ntre doi sfinți,
Fost-am una la mama
Ca soarele și luna...

---

[9] Tache Pahahagi, *Folklor român comparat*, București, 1928—1929 [curs litografiat], p. 150—152.

[10] *Superioritatea „Luceafărului" lui Eminescu față de temele străine analoage*, în *Corvorbiri literare*, LXXI, 1938, nr. 11—12 (nov.—dec.), p. 353.

Interesant este faptul că mai ales în Țara de Sus a Moldovei versurile poetului au pătruns mai mult în patrimoniul nostru popular [11]. Prin aceste exemple se poate constata deci cu ușurință frecvența imaginilor în cîntecele populare, iar din unele se poate vedea modul în care poporul și-a însușit de la poet expresia, gîndirea și simțirea sa, ca de la unul dintre reprezentanții lui de frunte.

Într-un cîntec de dragoste am întîlnit o strofă din *S-a dus amorul*, complet integrată mediului folcloric (informator: Elena Blanar din Vama, jud. Suceava, fiica rapsodului Constantin Sasu) :

A fost un vis, un vis frumos,
A noastră prietenie,
Cît de frumos, atît de scurt,
C-așa a fost să fie.
A fost un vis, dar prea frumos
Și blînd din cale-afară
Și prea era de tot frumos
C-a trebuit să piară.

Deși acest cîntec pare a fi un cîntec de lume, el reproduce totuși îndeaproape strofa eminesciană :

Era un vis misterios
Și blînd din cale-afară
Și prea era de tot frumos
De-au trebuit să piară.

Una dintre poeziile eminesciene al cărei motiv popular a fost convertit de poet în haina simbolului propriu e poezia *Ce te legeni...* Ea a luat naștere prin contopirea unor motive populare din propria-i colecție, așa cum au arătat cercetătorii menționați. Iată același motiv în culegerea *Cîntece de țară* (București, 1913) de T. Pamfile în poezia cu titlul *Ce te legini, plopule :*

— Ce te legini, plopule,
Fără ploaie, fără vînt,
Cu vîrful tot la pămînt ?
— Da' cum nu m-oi legăna
Dacă mi-a trecut vremea
Și-a venit iarna cea grea ?
Vîntul bate vălurele
Și-mi aduce dor și jele
De pe unde-s păsărele ;

[11] Grațian Jucan, *Două poeme eminesciene*, în *Buletinul XIX al Liceului „Dragoș Vodă"*, Cîmpulung Moldovenesc, 1957, p. 151—153 ; *Eminescu și Suceava*, în *Zori noi*, Suceava, XIX, 1965, nr. 5445 (15 iunie) p. 3 ; *„Luceafărul"*, în *Clopotul*, Botoșani, XXII, 1966, nr. 1972 (13 aug.), p. 2.

Vîntu-mi bate-năduşìt,
Frunza-mi pică la pămînt
Şi mă lasă amărît,
Vîntu-mi bate cam domol,
Păsările se duc stol
Şi mă lasă amărît
De mă clatin la pămînt
Făr'de ploaie, făr'de vînt !

Despre această poezie, D. Murărașu afirmă : „Atît de mare-i asemănarea ca temă și unele expresii cu *Ce te legeni...*, că pare o compoziție prin pătrunderea în folclor a poeziei lui Eminescu“ [12].

O variantă în care se vede procesul de interferență între motivul eminescian și cel popular am cules eu însumi în cercetările pe teren (informator : Maria Horodnic, 65 de ani, din Horodnicul de Jos, jud. Suceava, în 1965) :

— Ce te legeni, codrule,
Fără ploaie, fără vînt
Şi te pleci pîn'la pămînt ?
— Da' cum nu m-oi legăna,
Dacă dusă-i vremea mea
Şi-acum vine iarna grea ?
Vîntul bate vălurele
Şi-mi aduce dor şi jele
De pe unde-s păsărele ;
Vîntu-mi bate năduşit,
Frunza-mi pică la pămînt
Şi mă lasă amărît.
Vîntu-mi bate cam domol,
Păsările se duc stol,
Şi mă lasă pustiit,
De mă clatin la pămînt,
Fără ploaie, fără vînt !

Pornind de la această temă, astăzi creatorii populari au transformat poezia, ca și versurile poeziei *Revedere*, într-o imagine a vieții noi, dovedind într-adevăr că folclorul este, cum a spus poetul, un „izvor pururea reîntineritor“.

Din cele expuse am observat că unele motive poetice eminesciene de esență populară, înfrumusețate cu strălucirea talentului său, s-au reîn-

---

[16] M. Eminescu, *ed. cit.*, p. XLVIII, notă ; Petre Lenghel-Izanu, *Poezia eminesciană de inspirație populară și folclorul maramureșan*, în *Pentru socialism*, Baia Mare, 14, 1964, nr. 3246 ; Valeriu Nițu, *Eminescu pe Valea Mureșului*, în *Steaua Roșie*, Tîrgu Mureș, 18, 1966, nr. 130 ; Grațian Jucan, *Eminescu — coloană infinită*, în *Clopotul*, Botoșani, XXIX, 1973, nr. 3727 (15 aprilie), p. 2 și XLI, 1974, nr. 4047 (15 ian.), p. 1 și 3. Pentru textele poeziilor am utilizat : M. Eminescu, *Poezii*. Ediție îngrijită de Perpessicius. Cuvînt înainte de Mihai Beniuc, București, E.S.P.L.A., 1960 ; M. Eminescu, *Poezii și variante* (ed. D. R. Mazilu), București, 1940.

tors în creația populară, atestînd fenomenul pătrunderii în patrimoniul popular a motivelor poeziei culte în acest proces complex de încrucișare și amalgamare cu folclorul.

Încă de la începutul secolului nostru, N. Iorga a sesizat procesul de folclorizare a unor piese din literatura cultă : „Versurile imitate de marii poeți culți răsar în culegeri populare recente. Astfel : «Ce te legeni, codrule» al lui Eminescu și «Cîte stele sînt pe cer pînă-n ziuă toate pier» a lui Alecsandri“ [13].

Din lirica eminesciană se degajă sentimentul doinelor noastre : tristețe și frămîntare, neliniște și dor. Poetul a sporit sentimentul în poezie, înnobilindu-l, încît orice cititor simte o adevărată elevație sufletească. Așa scria și poetul : „Cîntecul natural cel mai simplu și cel mai fără artă e-n stare de a exprima viața cea mai intimă a sufletului“ [14].

Gîndind și simțind în felul înțelepciunii populare, păstrînd tonalitatea și sentimentul specific doinirii populare, creația eminesciană devine expresie a sensibilității poporului român.

M. Eminescu a creat poezii în stil folcloric, care cu greu se deosebesc de cele autentic populare și care, reîntorcîndu-se în popor prin procesul preluării, adoptării și prelucrării, capătă circulație și viabilitate. Trebuie să subliniem însă și caracterul penetrant al imaginii și versului eminescian, vraja armoniei și muzicalității sale specifice, care s-au răsfrînt și prin muzică în patrimoniul popular. Astfel, versuri din *De ce nu-mi vii* („Vezi, rîndunelele se duc“) au intrat în repertoriul cîntecelor noastre de nuntă.

Rolul folclorului în opera poetului e acela de catalizator, căci prin patrimoniul popular poetul și-a găsit vocația și măsura talentului său creator, făurind poporului oglinda de aur în care acesta își poate vedea bogăția și profunzimea sufletului său, a geniului său. De aceea exclamă : „O, popor ! Cine cunoaște al tău geniu și-adîncime !“.

---

[13] N. Iorga, *Istoria literaturii românești*, apud *Elogiu folclorului românesc*, București, E.P.L., 1969, p. 244.

[14] M. Eminescu, *Fragmentarium*. Ediție după manuscrise, cu variante, note, addenda și indici de Magdalena D. Vatamaniuc, București, Editura științifică și enciclopedică, 1981, p. 41—42.

DESPRE PREDAREA MODURILOR ȘI TIMPURILOR VERBULUI ÎN ȘCOALĂ

ION MOISE

Consacrăm prezentul articol necesității predării modului prezumtiv în școală.

Considerată mod sau conjugare (E. Seidel, Elena Slave), denumită în diferite feluri (*mod potențial, mod prezumtiv, conjugare prezumtivă*), această formă verbală este studiată de aproape toți româniștii, români și străini [1]; se întîlnește în toate tratatele și manualele academice și universitare de limba română.

Valorile și flexiunea acestui mod sînt destul de cunoscute în lingvistica noastră. Vom adăuga cîte ceva în legătură cu răspîndirea și frecvența acestei forme verbale. Afară de stilurile științific și juridic-administrativ, care cer o exprimare precisă și se bazează pe acțiuni reale, toate varietățile stilistice și regionale ale limbii române folosesc modul prezumtiv. Astfel, îl întîlnim destul de frecvent în limba română vorbită: *Ce-o fi făcînd ăla atîta timp acolo? Unde s-o fi dus, că nu e acasă?*; în graiuri: *... vai de mine c-o fi fost ș-al meu cînd aud schelălăind și s-o fi încăierat și s-o fi îmbătat și l-o fi bătut* ... (T.D.M., I, 8); *... bietu om, săracu, a pus femeia, ne-a făcut o țîră mămăliguță, zice, n-or hi avînd, noi aveam niște brînză la noi...* (*ibidem*, 30); în folclor: — *De ce n-or fi venind odată?* (P.A., 56); *Nici eu, ce i-o fi mai dat, nu știu* (*ibidem*, 75); în literatura beletristică: *Te pomenești, îmi spuneam, că o fi crezînd și despre mine că sînt un mutălău* (M.P.C., III, 134); *Îmi spusesem pe atunci că nu le-o primit, dar acum le recitii și descoperii că îmi scria limpede: am primit scrisoarea ta* (*ibidem*, 318).

Statistica efectuată de noi ne permite să ne pronunțăm în privința frecvenței diferitelor forme gramaticale cu valoare de prezumtiv. Din 556 de forme (culese din beletristică, folclor, texte dialectale, limba vorbită [2]) cercetate de noi, 272 (48%) reprezintă viitorul prezumtiv prezent (*oi face*), 116 (21%) — prezumtivul perfect (*oi fi făcut*), 84 (15%) — prezumtivul prezent (*oi fi făcînd*), 36 (6,50%) — condiționalul prezumtiv per-

---

[1] Pentru istoricul problemei, vezi Elena Slave, *Prezumtivul*, în *Studii de gramatică*, vol. II, 1957, p. 53 — 60.

[2] Marin Preda, *Cel mai iubit dintre pămînteni*, București, 1980 (M.P.C.); Ion Creangă, *Amintiri din copilărie*, București, 1964; *Tinerețe fără bătrînețe*, din *Basme populare românești*, București, 1973; P Ispirescu, *Basme*, București, 1965 (P I.B.); Dimitrie Al. Nanu, *Din literatura populară argeșeană*, Pitești, 1973 (L.P.A.); *Făt-Frumos și Ileana Sînziana*, București, 1972; Boris Cazacu, *Texte dialectale din Muntenia*, București, 1973 (T.D.M.).

fect *(aș fi făcut)*, 24 (4%) — conjunctivul prezumtiv perfect *(să fi făcut)*, 16 (3%) — condiționalul prezumtiv prezent *(aș fi făcînd)* și 8 (1,50%) — conjunctivul prezumtiv prezent *(să fi făcînd)*. Deși este destul de relativă, deoarece se bazează pe un număr mic de exemple, statistica noastră confirmă ceea ce se observase de către unii lingviști.

Pentru a compara modul prezumtiv cu celelalte moduri personale în privința frecvenței, am studiat frecvența acestor moduri în *Amintiri din copilărie*. Din 3 118 forme verbale, 2 433 reprezintă indicativul (78%), 424 — conjunctivul (13%), 119 — imperativul (3,80%), 74 — condiționalul (2,30%), 64 — prezumtivul (2%). Din această statistică reies două lucruri :

1. modul indicativ, care desemnează o acțiune reală și are șase timpuri (n-am întîlnit nici un caz de viitor anterior), este mult mai frecvent decît toate celelalte moduri personale, care desemnează o acțiune posibilă la un loc ;

2. modul prezumtiv este foarte apropiat ca frecvență de modul condițional și destul de apropiat de imperativ.

În limba vorbită însă frecvența prezumtivului este mult mai mare decît în literatură.

După cum am văzut, cea mai frecventă formă verbală de prezumtiv este viitorul în variantă populară *(o i face)*. De fapt, acest timp nu mai are valoare certă de viitor, ci de prezumtiv (prezent). Faptul a fost observat de acad. Iorgu Iordan : „...astăzi *oi pleca* este simțit mai mult ca un mod (modul posibilității, al îndoielii etc.) decît ca un timp. Înțeles de viitor curat, fără amestecul vreunei nuanțe modale (afară de aceea a indicativului, care este însă oarecum implicită, căci o acțiune viitoare nu poate fi decît sigură din punctul de vedere al momentului cînd vorbim), are cealaltă formă (munt. *o să plec*, mold. *am să plec*)" [3].

De aici o primă concluzie în legătură cu predarea verbului în școală: pe lîngă viitorul impus de normă *(voi face)*, în școală trebuie predat și viitorul de tipul *am să fac, o să fac*, deoarece exprimă o acțiune viitoare sigură și este foarte frecvent în vorbire. După cum se arată în *Gramatica Academiei*, acest timp are și valoarea prezentului politeții : *Am să vă rog să nu mai aruncați scrumul pe jos* (ed. a II-a, vol. I, p. 240). „Dacă această formă verbală ține de vorbirea politicoasă, îngrijită, nu mai trebuie considerată o formă populară, neliterară și trebuie inclusă în materia de predare în școală. Predarea acestui timp nu duce la supraîncărcarea elevilor, deoarece aceștia îl folosesc frecvent în vorbire" [4]. Viitorul popular cu valoare de prezumtiv *(oi face)* poate fi predat în orele de limba română de la liceu, cînd pentru adîncirea cunoștințelor lingvistice se face și stilistică.

În ordinea frecvenței urmează prezumtivul propriu-zis, întîi la timpul perfect (21%), apoi la timpul prezent (15%). Acest mod, foarte frecvent, după cum am arătat, în majoritatea stilurilor limbii române, nu se predă în școală. Cauzele neincluderii acestui mod în programa școlară

[3] Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române*, București, 1975, p. 140.

[4] Ion Moise, *Predarea verbului în școală*, în *Școala Argeșului*, Pitești, 1977, p. 97.

sînt, după părerea noastră, următoarele : comoditatea, tradiția predării, teama de a-i supraîncărca pe elevi. Prezumtivul este considerat astfel o formă verbală aberantă, de tipul formelor verbale perifrastice populare *(era dormind, a fost dormind, a fost făcut, era să cad, avea să vină* etc.). Mergînd după tradiția didactică, ignorînd realitatea vorbirii și gramatica științifică, ajungem la greșeli evidente în predarea gramaticii în școală și în analiza gramaticală a unor texte. Astfel, în școală se predă viitorul anterior *(voi fi făcut)*, care este un timp mort, dispărut din vorbire. Aproape în toate tratatele de gramatică se precizează că viitorul anterior se folosește foarte rar și că are nuanță de prezumtiv. Dispariția acestui timp din limba vorbită a făcut ca autorii gramaticilor să nu găsească exemple pentru a-l ilustra și să repete aproape toți cunoscutul vers eminescian: *Voi fi bătrîn și singur, vei fi murit de mult.* Chiar în această frază, folosită ca exemplu clasic, viitorul anterior are nuanță prezumtivă, dar în general nuanța prezumtivă a formei verbale în speță s-a transformat în valoare unică. Elevii însă, după cum au fost învățați în școală, analizează prezumtivul perfect ca viitor anterior: *Vezi mă, că ți l e-o f i d a t cineva să le duci aiurea și tu, știind lipsa de acasă, t e-i f i r ă t ă c i t cu ele încoace* (P.I.B., 136), deși aici nu este vorba de nici o acțiune viitoare, ci de o acțiune trecută, incertă din punctul de vedere al vorbitorului.

De regulă, autorii manualelor și profesorii nu includ în textele de analiză prezumtivul prezent. Dar dacă dascălii îl evită în predare, elevii nu-l evită în vorbire, unde este destul de frecvent. Unele culegeri de texte de analiză gramaticală conțin și prezumtivul prezent de tipul *o f i f ă c î n d*, și atunci elevii îl analizează ca viitor popular, viitor anterior, viitor apropiat, deci cu totul eronat.

Noi propunem ca prezumtivul propriu-zis (prezent : *o f i f ă c î n d ;* perfect : *o i f i f ă c u t)* să fie predat în școala generală după celelalte moduri personale.

După cum se știe și după cum am văzut și din statistica noastră, condiționalul și conjunctivul cu valoare prezumtivă sînt mai puțin frecvente în vorbire. De aceea predarea lor în școala generală nu se impune, deoarece acest fapt ar duce la supraîncărcarea elevilor și chiar la unele confuzii. Se știe că modurile și timpurile verbului românesc au, pe lîngă valorile de bază, și unele valori suplimentare ; de exemplu, conjunctivul are și valoare de imperativ *(S ă f i i c u m i n t e, maică, s ă î n v e ț i, s ă a s c u l ț i de profesori!)*, indicativul imperfect are și valoare de condițional *(Dacă a v e a m bani, m e r g e a m și eu în excursie)* etc. Sensul prezumtiv al condiționalului și conjunctivului este tot o asemenea valoare secundară, de multe ori foarte greu de delimitat de valoarea de bază (de exemplu, la conjunctiv adesea e greu de spus cînd acțiunea este posibilă, cînd este incertă sau presupusă). Valoarea prezumtivă a condiționalului și a conjunctivului poate fi studiată la liceu în cadrul orelor de gramatică și stilistică.

În concluzie, considerăm că pentru a cunoaște cît mai profund morfosintaxa limbii materne, subtilitățile și valorile ei expresive, elevii trebuie să studieze în școală și modul prezumtiv.

ONISIFOR GHIBU, MEMORIALIST AL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI DIN TRANSILVANIA

VASILE NETEA

Învățămîntul românesc din Transilvania de pînă la unirea cu România reprezintă unul dintre cele mai semnificative capitole ale istoriei românilor transilvăneni. Acest capitol, puțin cunoscut, cuprinde luptele pentru apărarea ființei etnice și politice a poporului nostru și inițiativele iluministe destinate ridicării economice și culturale a națiunii române.

Pentru a releva mai pregnant importanța acestui capitol, subliniem faptul că o bună parte dintre oamenii de cultură ai Transilvaniei, scriitori și istorici, au aparținut învățămîntului. Cine nu știe că Dimitrie Eustatievici, Gheorghe Șincai, Petru Maior, Gheorghe Lazăr, Dimitrie Țichindeal, Simion Bărnuțiu, Timotei Cipariu, Ioan Rusu, George Barițiu, Andrei Mureșanu, Aron Pumnul, I. M. Moldovanu, Ion Meșotă, Ion Popescu, Alexandru Roman, Andrei Bârseanu, Vasile Goldiș, Augustin Bunea, Gheorghe Dima, Ion Vidu, Virgil Onițiu, Gh. Bogdan-Duică, Sextil Pușcariu, Ioan Lupaș, Onisifor Ghibu, Nicolae Drăganu, Virgil Șotropa și mulți alții au fost în primul rînd profesori ?

De altfel, înseși orașele transilvănene s-au revitalizat din punct de vedere românesc, îndeosebi prin instituțiile de învățămînt reprezentative și prin ecoul pe care acestea l-au avut în viața socială și națională a timpului. Ce-ar fi fost Blajul fără strălucitele sale școli, fără acele, „fîntîni ale darurilor", cum le numea ctitorul lor, episcopul Petru Pavel Aron ? Dar Sibiul fără seminarul unde și-a început activitatea Gheorghe Lazăr ? Dar Brașovul fără școlile din Șchei, din Cetate și fără liceul „Andrei Șaguna" ? Dar Aradul fără „Preparandia" și „Institutul" său teologic ? De altfel, unele dintre aceste orașe, ca Beiușul, Năsăudul, Bradul, Sighetul, s-au ridicat din punct de vedere cultural exclusiv prin școlile românești locale.

Prin profesorii lor, aceste școli n-au fost numai vaste pepiniere de elemente destinate dezvoltării tuturor ramurilor de activitate publică, ci și principalele susținătoare ale tuturor societăților culturale și științifice : *Asociațiunea pentru literatura și cultura poporului român din Transilvania (Astra), Asociațiunea pentru cultura poporului român din Maramureș, Asociația culturală de la Arad, Societatea pentru fond de teatru român, Reuniunile române de muzică și cîntări* din Lugoj, Sibiu, Brașov, Oradea ș.a. La conducerea acestora s-au aflat în primele rînduri profesorii școlilor locale, ei fiind elementele cele mai active. Nici nu se poate imagina activitatea acestora fără contribuția profesorilor și învățătorilor români, în calitatea lor de entuziaști exponenți și slujitori.

„Asociațiunea", numită prescurtat *Astra* prin contopirea primelor două cuvinte („Asociațiunea transilvană"), a fost una dintre cele mai strălucite în cultura românească, activitatea ei avînd atît caracter științific academic, cît și caracter popular. În fruntea ei s-au aflat cele mai proeminente personalități culturale ale timpului : Andrei Șaguna, primul președinte, Timotei Cipariu, primul vicepreședinte, George Barițiu, primul secretar, urmați de Vasile Pop, Iacob Bologa, Ioan Micu Moldovanu, Alexandru Mocioni, Andrei Bârseanu, Vasile Goldiș, Iuliu Moldovan.

Alături de aceștia au activat cu aceeași osîrdie Ioan Pușcariu, dr. Ioan Rațiu, Iosif Hodoș, Corneliu Diaconovici, Ioan Pop-Reteganul, Octavian Goga, Ioan Lupaș, Onisifor Ghibu, Gh. Bogdan-Duică, Iuliu Hațieganu. *Astra* a întreținut strînse legături cu oamenii politici și de cultură ai vechii Românii : Mihail Kogălniceanu, C. A. Rosetti, Al. Odobescu, B. P. Hasdeu, V. A. Urechia, cu românii ardeleni refugiați peste Carpați : A. T. Laurian, Simion Bărnuțiu, Al. Papiu-Ilarian, Ioan Maiorescu, care au fost aleși membri de onoare ai „Asociațiunii".

Pe plan științific *Astra* a înființat o mare bibliotecă națională la Sibiu, care funcționează și astăzi, un muzeu de etnografie și pictură românească și a editat totodată o cuprinzătoare *Enciclopedie românească* (trei volume), la care au colaborat, sub coordonarea lui Corneliu Diaconovici, Titu Maiorescu, A. D. Xenopol, Grigore Antipa, Ovid Densusianu ș.a.

Pentru a ține un permanent contact cu masele populare, *Astra* a înființat periodicele *Transilvania* (1868), *Țara noastră* (1907), iar după unire revista literară *Gînd românesc* (1933) de la Cluj, precum și o colecție de cărți pentru sate intitulată *Biblioteca poporală*. Pentru ridicarea economică și culturală a țărănimii, *Astra* a organizat numeroase despărțăminte județene, cercuri sătești, biblioteci, un mare număr de cursuri, conferințe și expoziții populare în aproape toate localitățile din Transilvania. Prin caracterul ei patriotic și dinamic, „Asociațiunea" a jucat un rol esențial în lupta pentru realizarea unității naționale [1].

În 1911, *Astra* și-a ținut, la 50 de ani de la întemeierea ei, adunarea generală la Blaj, orașul marilor amintiri istorice. La această adunare au participat, pe lîngă floarea intelectualității ardelene în frunte cu Vasile Goldiș, Andrei Bârseanu, O. Goga, numeroase personalități din România, ca N. Iorga, S. Mehedinți, I. L. Caragiale, I. G. Duca, viitor prim-ministru, precum și cărturarii și scriitorii ardeleni stabiliți la București : George Coșbuc, Șt. O. Iosif, Z. Bîrsan, Ion Bianu.

Momentul cel mai înălțător al acestei mari adunări l-a constituit zborul lui Aurel Vlaicu, care a decolat de pe Cîmpia Libertății. A fost cel dintîi zbor de avion în Ardeal, numit, pe drept cuvînt, un *zbor românesc* [2].

---

[1] Vezi Eugen Hulea, *Astra, istoric, organizare, activitate, statute și regulament*, Sibiu, 1944 ; Vasile Netea, *La aniversarea Astrei*, în *România literară*, 1931, 15 octombrie.

[2] Vezi *Serbările de la Blaj din 1911*, Blaj, 1911; N. Iorga, *Însemnătatea politică, culturală și literară a serbărilor de la Blaj*, București, 1911.

Despre istoria învățămîntului românesc din Transilvania și Banat și despre principalele instituții, s-au scris numeroase studii și monografii, semnate, printre alții, de A. Bârseanu, A. Popeangă, E. Găvănescu, V. Țîrcovnicu, Constantin Pavel, V. Bologa și N. Albu. Lucrările lui Nicolae Albu constituie cea mai vastă și mai sistematică expunere asupra dezvoltării învățămîntului românesc din Transilvania, și nu putem decît regreta că cercetarea s-a oprit la anul 1867, deși știm că autorul dispune de un bogat material documentar și pentru deceniile următoare.

Toate aceste studii și evocări oferă cercetătorilor istoriei un vast material documentar, deși unele dintre ele, valoroase și acestea, n-au reușit să depășească textele speciale, dînd prea puțină atenție vieții sociale în sine, fizionomiei spirituale a împrejurărilor evocate, psihologiei personalităților timpului și, în genere, fluxului agitat al epocii. Lucrurile nu se pot înțelege însă numai prin caracterul lor documentar, ele avînd nevoie și de mărturia directă a celor care au trăit evenimentele, de interpretarea și amintirile lor subiective, dar pline de farmecul autenticității. Iată de ce nu putem decît saluta cu satisfacție apariția unei noi lucrări consacrate problemelor școlare ale Transilvaniei, și, totodată, întregii sale vieți culturale, îndeosebi celei existente la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. *Pe baricadele vieții. Anii mei de învățătură* face parte din seria de scrieri postume ale fostului profesor de la Universitatea din Cluj, Onisifor Ghibu, unul dintre ctitorii acestei universități, decedat la Sibiu în anul 1972.

Precedată de o substanțială prefață a Nadiei Nicolescu și urmată de o postfață a criticului literar Mircea Zaciu, cartea menționată a apărut în Editura „Dacia" de la Cluj, unde a apărut în 1974 și primul volum de evocări al lui Onisifor Ghibu, *Amintiri despre oameni pe care i-am cunoscut*.

Avînd caracter memorialistic, cartea lui O. Ghibu e consacrată în primul rînd, cum e și firesc, biografiei sale și, în același timp, prin întreg contextul său, prin relațiile autorului cu lumea prin care a trecut, prin instituțiile pe care le-a frecventat, prin oamenii pe care i-a cunoscut, prin doctrinele pe care le-a studiat, reflectă, ca puține altele, epoca menționată, problemele și polemicile ei ; cu un cuvînt, e o carte cu un profund caracter social-istoric — o carte-document în primul rînd —, o carte legată de viața și de problemele transilvănene dinainte de unire.

Autorul a urmat școala primară printre copiii de țărani ai unui sat din Transilvania, Sălișstea — țăran fiind el însuși —, școala germană-catolică din Sibiu, liceul maghiar din același oraș (împreună cu O. Goga și I. Lupaș) și apoi liceul românesc din Brașov. Timp de cîțiva ani, el a trecut astfel prin diferite sisteme de învățămînt, predate fiecare în altă limbă, cu alte obiective și cu alte metode de predare. Tot atît de diferite aveau să fie și universitățile în care și-a făcut studiile superioare.

După Universitatea din București, el a urmat Universitatea maghiară din Budapesta, pe cea din Strasbourg, capitala Alsaciei, unde predomina atunci limba germană, dar în care stăpînea spiritul francez, avînd un regim politic asemănător cu acela al Transilvaniei, apoi pe cea de la Iena,

în vremea aceea (1906) „metropola mondială a pedagogiei" și totodată „metropolă a fizicei experimentale". Universitățile au fost întretăiate și de cîteva instructive popasuri făcute la Heidelberg, Baden-Baden, München și Viena, fără a ocoli „clasicul Weimar", locul unde au trăit Goethe și Schiller.

Varietății studiilor i-a urmat apoi varietatea funcțiilor didactice, Ghibu fiind rînd pe rînd profesor la seminarul din Sibiu, inspector al învățămîntului primar, raportor al școlilor din vechea Românie (1915—1916), secretar general al Resortului Instrucțiunii Publice și al Cultelor din Consiliul dirigent al Transilvaniei și al școlilor din Cluj.

Prin optica acestei vaste și directe experiențe, ca și a unei excepționale pregătiri istorice, pedagogice, filozofice și literare, a privit și a judecat Onisifor Ghibu problemele școlare ale Transilvaniei și, totodată, orientarea și organizarea ei politică, în ultimă instanță scopul esențial al învățămîntului fiind ridicarea și consolidarea națiunii.

Departe de a fi un spirit regionalist, Ghibu a urmărit neîncetat problemele întregului învățămînt românesc. De pe această poziție și cu acest orizont au fost scrise, pe lîngă teza de doctorat din 1909, *Utracvismul modern sau bilingvismul în școala populară*, lucrările sale pedagogice fundamentale : *Din istoria literaturii didactice românești* (1915), *Prolegomena la o educație românească* (1941), *Puncte cardinale pentru o concepție românească a educației* (1944), și a fost selectată seria de texte din antologia *Pentru o pedagogie românească*, apărută postum în 1977. Toate aceste lucrări relevă personalitatea, gîndirea și patriotismul unui pedagog oțelit în lupta pentru apărarea limbii, a culturii, a unității și a independenței neamului.

Întîia treaptă și întîia zestre a vieții lui Onisifor Ghibu — ca și a lui Ion Creangă, George Coșbuc, Liviu Rebreanu sau Lucian Blaga — au constituit-o familia și satul său de naștere, Sălișteа de lîngă Sibiu, unul dintre satele cele mai reprezentative ale României. „Datorez [...] — mărturisește Ghibu — satului meu natal tot ce este solid în ființa mea fizică și spirituală [...]. Tot ceea ce a mai urmat după aceea n-a fost decît dezvoltare și completare a ceea ce aduceam cu mine din moștenirea, experiența și agoniseala primilor zece ani. Toate formele vieții și carierei mele de mai tîrziu își au rădăcinile mele în strămoșii mei, care s-au jertfit pentru idei îndrăznețe și pentru scopuri altruiste, în mediul țărănesc și meșteșugăresc al satului, cu tradițiile și idealurile lui de luptă și libertate, în părinții mei, care au fost întruchiparea năzuinței pentru progres, în biserica și școala la umbra cărora am crescut și care au sădit în sufletul meu sămînța celor mai scumpe idealuri ale omenirii. Am străbătut mai tîrziu — afirmă Ghibu în continuare — «multă lume și împărăție», pe uscat, pe ape și prin văzduh. Am văzut mii de sate și de orașe, prin mai toate țările Europei. Mi-am scăldat sufletul în priveliști fermecătoare, am privit opere de artă fără de moarte, am ascultat mari artiști, filozofi, preoți, oameni de știință și cîrmuitori de state, am participat la adunările atîtor mari savanți ai lumii, am urcat scările și catedrele atîtor universități, academii, teatre, biblioteci, arhive și expoziții, dar am rămas mereu același copil nedezmințit al satului meu natal, pînă-n clipa de față" (p. 66).

Peste zestrea satului aveau să se aștearnă apoi lumina și îndemnurile unor modele pedagogice și patriotice, precum Gheorghe Lazăr, fiu de țărani și el, pentru care Ghibu a avut un adevărat cult, Virgil Onițiu, directorul liceului de la Brașov în anii școlarității sale, iar dintre străini J. G. Fichte, autorul acelor captivante *Cuvîntări către națiunea germană*, prin care a chemat la luptă poporul german împotriva ocupației napoleoneene, W. Rhein, marele profesor de pedagogie de la Iena, cu care Ghibu și-a trecut doctoratul, filozoful — laureat al premiului Nobel — Rudolf Eucken și J. H. Pestalozzi, pedagogul elvețian care și-a consacrat viața ridicării lumii nevoiașe.

Alt model al lui Onisifor Ghibu, deși s-au găsit adeseori pe poziții opuse, a fost Nicolae Iorga, marele animator al vieții culturale și patriotice românești de la începutul secolului nostru. Ca și acesta, Onisifor Ghibu a fost un pasionat, un spirit militant în cel mai viu înțeles al cuvîntului, și totodată, spre deosebire de Iorga, de o intransigență și statornicie neinfluențate de nici o stare afectivă.

Spre Fichte l-a îndreptat și l-a reținut nu doctrina filozofică a acestuia, ci ardența patriotică a luptătorului, dîrzenia și firea lui năprasnică. „Ceea ce m-a impresionat mult la *Fichte* — afirma Ghibu — a fost personalitatea lui [...]. Independent, autoritar, intransigent [...], plin de forță activă, puternică și de entuziasm nobil pentru realizarea ideilor sale, susținîndu-și ferm părerile, chiar și cînd nu le putea documenta, și realizîndu-le consecvent, (p. 174). Nu e greu de văzut în acest portret însuși portretul pedagogului român, dîrzenia, consecvența și caracterul lui Ghibu fiind unanim cunoscute.

Combătînd cu înverșunare politica șovinistă a timpului, reprezentată îndeosebi de contele Albert Appony, ministrul Instrucțiunii Publice și al Cultelor, sub ministeriatul căruia s-a dat una dintre cele mai grele lovituri învățămîntului popular, încercîndu-se scoaterea limbii române din școli, Ghibu afirma în teza sa de doctorat, tradusă și în românește : „Introducerea unei a doua limbi în școala primară — așa cum intenționa contele Appony în 1907 — sau chiar totala eliminare a limbii materne din această școală și înlocuirea ei cu o limbă streină însemnează moartea spirituală a poporului și un atentat la adresa umanității. Ea este potrivnică eticei și psihologiei și nu poate fi privită decît ca o mare nedreptate".

Cu toate aceste categorice afirmații, Ghibu n-a fost un șovin, și n-a fost un adversar al nici unei limbi ; ceea ce urmărea el în primul rînd era respectarea limbii materne a oricărui popor, el, ca și revoluționarii pașoptiști ardeleni, Barițiu, Bărnuțiu, Papiu-Ilarian și Cipariu, avînd convingerea că o cultură națională nu se poate baza decît pe limba maternă și pe zestrea spirituală a poporului. „N-am fost niciodată — scria Ghibu în 1966 — nici antimaghiar, nici antigerman, nici antirus, nici antisemit [...]. Dar am fost și voi rămîne tot restul vieții mele un adversar al șovinismului și șoviniștilor, de oriunde ar veni ei, și un înfocat susținător al eforturilor depuse de toți oamenii de bine care urmăresc întronarea unei adevărate bune înțelegeri între popoare, bazate pe respectarea drepturilor naturale ale fiecărui popor" (p. 50, 51).

Pentru impulsionarea culturii poporului român din Transilvania, el cerea o strînsă legătură între cărturarii și scriitorii transilvăneni și cei din vechea țară, și totodată ajutorul statului român, cultura română fiind un produs al tuturor fiilor săi. Din această convingere s-au născut legăturile sale cu N. Iorga, Emil Gârleanu, Vasile Pârvan, precum și colaborările acestora la publicațiile transilvănene. Ghibu însuși era un excelent publicist. Articolele lui din această perioadă publicate în *Telegraful român*, *Lupta*, *Neamul românesc*, *Tribuna*, *Luceafărul* ș.a. sînt printre cele mai reprezentative.

În 1914, îndată după declanșarea marii conflagrații mondiale, O. Ghibu — ca și Vasile Lucaciu, Octavian Goga și alți transilvăneni — au trecut munții pentru a se înrola în marele front al luptei pentru realizarea unității naționale. *Tribuna*, revista sa din această perioadă, editată împreună cu C. Bucșan, Ghiță Popp și Octavian C. Tăslăuanu, a fost una dintre cele mai dinamice publicații din epoca neutralității. În tot timpul războiului, refugiindu-se în Moldova, el a fost necontenit alături de suferințele și idealurile neamului.

După unire s-a reîntors la Sibiu, unde a avut o importantă contribuție la refacerea și dezvoltarea învățămîntului românesc de toate gradele, și îndeosebi la înființarea la Cluj a primei universități românești transilvănene, preconizată de luptătorii români încă de la 1848.

În anii următori, prin numeroase articole, conferințe și cărți — bibliografia sa conține peste 100 de broșuri și volume și peste 1300 de studii și articole — Ghibu a militat neîncetat pentru o pedagogie românească, pentru o pedagogie a realităților românești, scopul final al acesteia fiind consolidarea și apărarea națiunii române.

Decedat în 1972 la 89 de ani, după ce mai bine de cîteva decenii a trăit la Sibiu într-o retragere olimpiană — fără a lăsa însă condeiul din mînă nici o clipă — Ghibu, atît ca pedagog, cît și ca istoric și publicist, e puțin cunoscut încă de tinerele generații de astăzi. „Ce am știut noi, pînă mai ieri — se întreabă Nadia Nicolescu în prefața sa —, despre *Onisifor Ghibu* ? Cui îi vine să creadă că i-am fost «contemporani» ? [...] N-am avut prilejul nici măcar să ne confruntăm pe față cu unele din ideile lui, ca în cazul altor personalități [...]. Fiindcă într-adevăr școala pe care am făcut-o noi a păstrat o tăcere inexplicabilă asupra lui. Și cît de educativ e să ai la cine te raporta, cu cine te măsura, să știi de la ce punct să pornești !".

Noua carte a lui Onisifor Ghibu, ca și tipăririle și retipăririle anterioare, scoate astfel în plină și meritată lumină nu numai personalitatea și activitatea unui pedagog dinamic, ci și un mare capitol din istoria învățămîntului românesc din anii premergători realizării unității naționale. Ea completează, lărgește și îmbogățește prin amintirile și precizările sale orizonturile tuturor monografiilor școlare din această perioadă, Ghibu fiind nu numai un pedagog modern, ci și un istoric cu largi cunoștințe și cu un ascuțit simț al realităților.

Prin verva și spiritul ei polemic, prin stilul clar și energic, cartea lui Ghibu constituie și o importantă contribuție la dezvoltarea memorialisticii românești, reprezentată cu atîta strălucire de Titu Maiorescu, N. Iorga, Sextil Pușcariu, Const. C. Giurescu.

MIHAI EMINESCU

Fragmentarium

Ediție după manuscrise cu variante, note, addenda și indici de MAGDALENA D. VATAMANIUC

București, Editura științifică și enciclopedică, 1981, 813 p.

Orice restituire a operei lui Eminescu — de atîta vreme așteptată în totalitatea ei — reprezintă un eveniment editorial. Volumul de peste 800 de pagini în care Magdalena D. Vatamaniuc transcrie, din filele a 37 de manuscrise, decupajele de gînd ale poetului în ipostaza de învățăcel și gînditor are valoarea unui asemenea moment de grație. Și aceasta nu doar pentru sărbătoarea de spirit pe care o prilejuiește, ci și pentru că el oferă mărturia și argumentele unei redimensionări a operei lui Eminescu. Este cu totul evident acum că, alături de poezie, proză, teatru și publicistică (e de mirare cum a putut fi ignorată în *Notă asupra ediției*, p. 17, componenta publicistică), manuscrisele indică și o a cincea coordonată a moștenirii eminesciene (dacă nu cumva *corespondența* ar trebui socotită a șasea), pe care am putea-o denumi *dimensiunea aforistico-meditativă*.

Entitate a operei patronate de ispitele înțelepciunii, aceasta s-a iscat din dorința de a afla sens și coerență existenței omenești, de a găsi și de a atribui un rost vieţuirii. Așa cum o și mărturisea poetul atunci cînd, în *Mureșanu*, încheindu-și o suită de întrebări existențiale, fereca în cuvînt o asemenea opțiune :

„O, eu nu cer norocul, dar cer să
mă înveți
Cum viața-mi preț să aibă și
moartea-mi s-aibă preț,
Să nu zic despre mine ce despre
om s-a zis :
Că-i visul unei umbre și umbra
unui vis".

Argumentul care să susțină un astfel de punct de vedere nu se reduce doar la existența obiectivă a cugetărilor în aproape toate manuscrisele, deși acesta este cel dintîi. Proba intenționalității lui Eminescu, aflată în ms. 2258 (vezi în acest sens articolele noastre din *Manuscriptum*, IX, nr. 1, 1978, p. 10—16, și *Ramuri*, XV, nr. 6, 15 iunie 1979, p. 10), unde pe aproape trei file sînt caligrafiate pictural și simetric (așa cum se întîmplă doar cu textele destinate publicării) peste 30 de cugetări, precum și reverberațiile meditative din întreaga operă literară întrupate în străluciri și densități aforistice, sînt tot atîtea argumente în favoarea ideii amintite.

Însăși aria de cuprindere a cugetărilor, prin întindere, adîncime și consistență, evidențiază o tensiune permanentă a spiritului eminescian. Absolutul și infinitul, timpul, spațiul și cauzalitatea, societatea și civilizația, patria, poporul și istoria, defectele și însușirile omului, caracterul și morala,

adevărul și minciuna, libertatea și munca, arta, cultura și învățămîntul, femeia și iubirea — toate acestea, asemenea unor borne de itinerar labirintic, marchează traseul pelerinajului către înțelepciune.

În cadrul procesului de nuanțare și adîncire a cunoașterii lui Eminescu, volumul recent tipărit se înscrie ca o contribuție demnă de toată atenția. El oferă nu doar textele excerptate din manuscrise, ci și un bogat aparat critic, concretizat într-o *Addendă* a identificărilor de surse, într-un florilegiu de comentarii semnate de personalități ale culturii române, într-o bibliografie densă urmată de sinopsa manuscriselor și de două serii de indici, dintre care primul foarte interesant.

Efortul presupus de o asemenea lucrare n-ar fi fost posibil în afara unei reale pasiuni, a unei tenacități remarcabile și, bineînțeles, în afara fascinației pe care o exercită manuscrisele eminesciene asupra celor care se încumetă să le cerceteze. Pentru acest efort și pentru cea mai mare parte a rezultatelor lui, Magdalena D. Vatamaniuc merită cu prisosință stima și mulțumirile noastre. Așa cum scria G. Ibrăileanu însă, „Celor pe care-i stimezi adu-le omagiul de a nu le ceda nimic din opiniile tale. Celorlalți nu le face onoarea intransigenței tale". Tocmai de aceea stima și prețuirea pentru autoare nu se pot autentifica decît prin exprimarea deschisă a cîtorva opinii prilejuite de unele aspecte discutabile ale lucrării.

Prima are în vedere organizarea în corpus a textelor, vulnerabilă din mai multe puncte de vedere. Mai întîi — deși există un număr mare de texte cu statut incert privind identitatea lor — credem că o grupare separată a notițelor de curs, a conspectelor de lectură, a extraselor și documentarelor, a exercițiilor, de textele care reprezintă o cugetare proprie ar fi oferit o imagine mai puțin amorfă și oricum mai relevantă.

Pe de altă parte, criteriul care a patronat componența capitolului *Matematică, fizică, științe naturale* este aplicat în multe cazuri mecanic. Împrejurarea că o cugetare cuprinde în enunțul ei o reprezentare matematică sau un termen de fizică pare a constitui singurul criteriu de circumscriere în secțiunea amintită. Or, adesea, elementul matematic și fizic au valoarea unor termeni analogici de referință sau valoare de metafore în exprimarea unei cugetări vizînd sociologia, filozofia sau existențialul. Tocmai în acest fapt se și află una dintre trăsăturile dimensiunii aforistico-meditative la Eminescu. Pasiunea aproape obsesivă cu care el se angajase să pătrundă științele pozitive și limbile vechilor civiilizații nu a reprezentat un scop în sine, ci un mijloc mai subtil și mai eficace de cunoaștere a lumii, a universului, de aflare a coerenței și a resorturilor de adîncime ale acestora. Deturnate din planul teoretic și abstract, ele sînt aplicate existenței omenești, căreia încearcă să-i surprindă atribute ale numărului și formei geometrice ori congruențe cu marile legități ale naturii.

Așa stînd lucrurile, multe cugetări ar fi trebuit să se regăsească în alte capitole. Bunăoară, ce caută la secțiunea amintită această cugetare despre frumos :

„S-a zis de mult că frumusețea consistă în proporția de forme. Nimănui nu i-a venit în minte că consistă în proporția de mișcări și, cu toate acestea, asta e adevărata frumusețe. Frumuseți *moarte* sînt cele în proporție de forme, frumuseți *vii* cele în proporție de mișcări. E evident că această proporție de mișcări, unde nu e nici prea întinsă, nici prea flască, e o starea de echilibru — fericirea. Se înțelege că instinctiv b[ărbatul] umblă

să comunice mișcare reproducțiunii lui într-un păienjeniș atît de armonic de linii de mișcare, pentru ca și copilul să fie frumos. De aceea uimirea și dulcea *părere de rău* care ne apare ori de cîte ori vedem o femeie frumoasă. De ce nu-i a mea ? De ce *aceasta* nu-i a mea ?".

Sau acest gînd care încearcă să decodifice o hieroglifă a istoriei, încifrînd-o în altă hieroglifă :

„Cum că sfinxul e o întrebare și piramida un răspuns și că amîndouă la un *loc sunt* o ecuație, la aceasta n-a gîndit nimenea.

Ce este viața, a întrebat sfinxul.

Un raport simetric al unui finit către un infinit, răspunde piramida".

Oare simbolurile algebrice ale acestei cugetări îndreptățesc situarea ei la capitolul *Matematică, fizică... ?*

„Dacă omul n-ar fi mai mult decît animalele, ar fi rămas staționar ca animalele. Pe lîngă suma de puteri organice pe care le are animalul *(s)*, omul cată a fi posedînd un prisos, produs poate în mod artificial prin dominațiune, care produs, ridicat la potența timpului de dezvoltare x^t, ne dă pe om ca rezultat al istoriei : $x + x^t$.

Omul are deci facultatea de a capitaliza experiența sa comună cu a oricărui animal în noțiuni și munca sa *musculară în valori*".

Ceea ce sporește nedumerirea e faptul că la alte capitole, mai ales la cel intitulat *Probleme sociale*, au fost grupate numeroase cugetări în care reprezentările matematice ori ale științelor naturii nu lipsesc. În acele cazuri, criteriul clasificării a vizat, cum era și firesc, sensul ideatic al cugetării și nu recuzita expresivă. Iată două exemple din multele care se pot da (p. 86, 95, 114, 116—117, 120—121, 131, 132, 137, 145, 148, 183, 222 etc.) :

— „Un adevăr este sau mecanico-matematic, adică *absolut*, căci nu ne putem imagina două puteri egale, dar opuse să nu se ție-n echilibru, precum n-am înțelege cum cea mai mare să nu determine în diagonală mersul celei mai mici și viceversa — sau un adevăr reprezintă raportul capacității noastre de a percepe față cu mărimi absolute, și atunci adevărul e fenomenologic, e artistic, e un *adevăr de perspectivă :*

$p/\infty = 0$;

p/d^t ajunge *C* ecuație, *C* reacțiune egală cu acțiunea".

— „Statul : Raportul individului către mediul finit : pămîntul, numărul semenilor, dezvoltarea din trecut.

Religia : Raportul către infinit. Totdeauna trebuie să-i rămîie posibilitatea de a merge în *tangentă*. Nu va merge departe. Și lungimea acelei tangente e determinată. Dar trebuie să fie liber de a merge în direcția ei. Rău și fără cale s-așteptăm statul ei afară de conștiință, căci conștiința este tocmai punctul de gravitație al individului care, mișcat de puteri enorme, sare în unghiul de scăpare, *eșapează într-o tangentă*, în realitate proporțională, dar în *iluzie infinită*. Tendința spre infinit : instinctul metafizic.

Tangenta cercului = religia
Infinitul
Progresul = *zvîrcolirea tangentei în spirală spre un punct oarecare : s c o p u l, ținta, inela*, ajungem ținta : *lumină eternă*, atotștiință, atotputernicie".

Greu de înțeles de ce cugetări ca acestea sînt integrate la capitolele *Filozofie* (prima) și *Sociologie* (a doua), în timp ce altele, de tipul celor citate, la capitolul *Matematică, fizică, științe naturale.*

Rezerve și nedumeriri provoacă, de asemenea, un alt aspect al organizării materialului. De ce, în cadrul unui capitol, textele din același manuscris sînt reproduse disparat ? Nu e detectabil nici un criteriu și de altfel nici nu credem că această diseminare e în

vreun fel folositoare. Dimpotrivă, transcrierea lor grupată ar permite mai ușor și într-o mai mare măsură reconstituirea mentală a identității manuscriselor. Pe de altă parte, și sinopsa acestora ar fi devenit mai aerisită și mai ferită de erori.

Cîteva observații impun și notele de subsol. Constituind o componentă a aparatului critic, realizată cu rigoare și migală, ele răspund pe de o parte unui deziderat topografico-filologic (îndeplinit în chip remarcabil) și pe de altă parte unuia informativ. Anumite note însă din această a doua categorie capătă un fel de tonalitate justificativă, aproape procustiană, determinată de vizibila intenție de a tălmăci în registrul gîndirii noastre ceea ce aparține registrului eminescian din secolul trecut.

De pildă, referindu-se la cugetarea despre „dispoziția sufletească, care se numește cu chief", unde Eminescu surprinde metamorfozele benefice, în plan gnoseologico-creativ, ale stării menționate („această stare seamănă mult cu momentele argintoase ale poesiei, în care omul vede umbra luminoasă a lucrurilor, fără ca ele să-i escite voința"), îngrijitoarea ediției dă la subsol urnătoarea notă : „Eminescu face reflecții pe marginea stării de visare provocată prin mijloace artificiale și se pronunță împotriva celor care alunecă pe panta degradării ființei umane".

În alt subsol se afirmă că Eminescu combate teoria lui Malthus, deși nu o dată el își întemeiază argumentările sociologice și politice pe aceasta ; o cugetare privind lipsa de simț istoric a străinilor și, ca urmare, incompatibilitatea lor de a guverna este raportată în primul rînd la monarhie, deși ținta, așa cum se degajează fără dificultate din teoria păturii superpuse, o constituie politicienii; despre visul din noaptea de 11—12 febr. 1876, pe care Eminescu și-l relatează în mss. 2306, glosarea din subsol vrea să sugereze că cititorul se află în fața unui procedeu, a unei tehnici literare și nu a unui vis pur și simplu consemnat de poet. Și exemplele de acest fel ar putea continua, cu toate că, global, ele afectează doar în mică măsură valoarea notelor de subsol.

În cîteva situații credem că lecțiunile sînt incorecte și ceea ce surprinde neplăcut e faptul că unele dintre ele au fost publicate mai înainte în forma lor exactă. De exemplu, în mss. 2287, f. 42v (p. 133), corect este „Dacă vrei să știi viitorul unui popor care n-au avut (ilizibil) istorie, uită[-]te la cronicile [nu *crucile*] și literatura lui" ; în mss. 2285, f. 182 (p. 283), corect este „Ceea ce e etern nu e esențial pentru om — cercul activității sale, țintele sale *i* (s.n., A. M.) sunt îndreptate pur și simplu asupra formelor" (nu e vorba deci de un *e* neșters, așa cum se menționează la subsol, ci de pronumele în dativ *i)* ; în mss. 2275 B, f. 35 (p. 291), ultima propoziție nu se află în continuare, ea este în alt alineat, spațiată de restul cugetării și pare a fi un gînd autonom ; în mss. 2292, f. 23 (p. 338), corect este „Femeia e ca umbra, ca gloria, ca masele omenești" (nu *mamele* omenești) ; în mss. 2287, f. 11 (p. 550), corect este: „Și inima numai [nu *nu mai*] e în stare a te transpune în această stare".

În altă ordine de idei — deși se afirmă în nota asupra ediției că au fost transcrise „din caietele poetului toate însemnările respective, indiferent de stadiul de elaborare" —, certitudinea exhaustivității este zdruncinată atunci cînd descoperi omisiuni. Cît de numeroase sînt acestea nu știm. Ar trebui parcurse din nou toate cele 47 de manuscrise pentru a da un răspuns exact. Existența însă fie și a unei cugetări netranscrise pune sub semnul îndoielii asigurarea că toate însemnările au fost reproduse. Trei exemple care ne stau la îndemînă și care nu se integrează, credem, anunțatului profil al volumului al doilea (toate publicate, una chiar

la noi) pun, tot atîtea semne de întrebare asupra asigurării amintite. Iată-le :

— „Fericire și prostie numai dintr-o cauză nu sînt identice : pentru că nu toți proștii sunt fericiți". Ms. 2269, f. 55 v.

— „Trei moduri sînt de a rezolva o cestiune. Cel întîi e că vezi lucrurile, surîzi amar, te îndoiești... dar stai la îndoială și mergi mai departe. Scepticism.

Cel de-al doilea e că vezi răul, îți sfărmi căpățîna de-i afli causele, calculezi cu cifre positive și nu imaginare, ilusorii, îți scurtezi din plapomă binișor și te-ntinzi numai pe cît ți-ai scurtat-o..., devii onest și econom. Positivism.

Al treilea e că : văzînd răul, surîzi cu noblețe și dispreț și-ți zici în minte : țara e bogată, țara va plăti !... Timpul va șterge și urmele. Optimism.

Să analizăm toate aceste trei moduri *in rebus*. Cel dintîi și cel de-al treilea sînt cele obicinuite în România — cel de-al doilea e obicinuit pe alte locuri a lumii mai cuminți". Ms. 2257, f. 48—50 (cf. M. Eminescu, *Scrieri politice și literare*, vol. I (1870—1877), ediție critică de I. Scurtu, Minerva, București, 1905, p. 28).

— „Vocea lui Dumnezeu este vocea poporului și fiindcă chipul lui Dumnezeu este chipul poporului (indescifrabil) dau înțeles glasului poporului, sunt eu (un geniu) vocea lui Dumnezeu". Ms. 2255, f. 205 r.

Cunoscuta afirmație a lui Maiorescu „A critica e ușor ; e greu a face mai bine" nu și-a epuizat actualitatea. Convins de valabilitatea acestui adevăr am scris rîndurile de față cu tot respectul și cu toată prețuirea cuvenită faptei. Dar în același timp cu greaua răspundere și nesfîrșita datorie față de ctitoria de spirit înălțată de Eminescu și față de toți cititorii care, neavînd acces la tezaurul manuscriselor, vor recurge la corpusul tipărit ca la un succedaneu demn de încredere.

De fapt, alt merit al volumului tipărit — inestimabil prin actul în sine de restituire — rezidă tocmai în aceea că el dovedește cît de imperioasă și de neînlocuit apare publicarea fascimilată a caietelor eminesciene, ale căror orizonturi, identitate și inefabil se alterează în afara spațiului originar al cuvîntului scris.

ALEXANDRU MELIAN

GEORGE COȘBUC

Cîntece de vitejie

Antologie, tabel cronologic, prefață, note și bibliografie de NICOLAE CONSTANTINESCU

București, Editura Albatros, Seria „Texte comentate", Lyceum, 1981, 110 p.

Despre utilitatea inițiativei Editurii Albatros de a publica seria de volume purtînd mențiunea „Texte comentate", din colecția „Lyceum", s-a vorbit în mai multe rînduri. Fără a insista repetînd aprecieri generale, ni se pare totuși nimerit să subliniem caracterul instructiv, asociat necesarmente procesului de învățămînt al acestor prezentări micromonografice ale unora dintre operele definitorii semnate de scriitori români, clasici și contemporani, cuprinși în programa școlară. Însoțind textele de un bogat aparat critic — tabel cronologic biobibliografic, studiu introductiv, note și comentarii, bibliografie selectivă, precum și exemplificări culese din cele mai autorizate aprecieri critice — colecția înlesnește elevilor — cărora li se adresează cu prioritate —, dar și publicului larg, o receptare și o înțelegere aprofundată a unora dintre reperele fundamentale ale istoriei noastre literare. Întreprinderea

este cu atît mai utilă cu cît e vorba de texte din secolul trecut sau din literatura veche, dezavantajate deseori de prejudecata că ar fi depășite esteticește și n-ar mai găsi drumul direct către sensibilitatea contemporană. Este și cazul poeziilor lui Coșbuc, în general, nu numai al celor patriotice, multe dintre acestea avînd și un caracter ocazional.

Volumul intitulat *Cîntece de vitejie* — îngrijit de Nicolae Constantinescu —, adresîndu-se, ca toate volumele din serie, în primul rînd tinerei generații, are deci în vedere restituirea, revalorificarea unor poeme amenințate cu uitarea, deși — sau tocmai pentru că — multe rînduri de generații le-au știut pe de rost. Interesul reînviat pentru poezia lui Coșbuc, interes multiplicat, în ultimele două decenii, în numeroase și originale intervenții exegetice, are, de fapt, valoarea unui act justițiar față de poetul „nedreptățit" (cum atrăgea atenția G. Călinescu, în 1937, într-un articol publicat în *Adevărul literar și artistic*, nr. 854) — nu doar de detractorii din epoca sa, ci și de o parte din posteritatea critică, prelungită, în unele cazuri, pînă astăzi, și care, în cel mai bun caz, cînd n-a fost sociologizantă, a adoptat o atitudine convențional-favorabilă.

Oprindu-se asupra poemelor cu tematică patriotică, N. Constantinescu a selectat și adunat sub titlul generic *Cîntece de vitejie* nu numai piese din sumarul volumului cu acest titlu, apărut în prima ediție în 1904, ci și mai multe dintre acelea incluse în volumele anterioare : *Balade și idile* (1893), *Fire de tort* (1896), *Ziarul unui pierde-vară* (1902). Orînduindu-le, inspirat, în două secțiuni (cea dintîi cuprinde poemele cu subiecte din istoria românilor, de la luptele dacilor cu romanii pînă la răscoala lui Tudor Vladimirescu, iar cea de-a doua este consacrată versurilor cîntînd războiul de independență din 1877—1878), conform cronologiei evenimentelor istorice, N. Constantinescu încearcă să închege într-o formă concentrată epopeea națională, la care năzuise însuși poetul, după cum o mărturisise „undeva" (sic ! ; în *Notele* de la sfîrșitul volumului *Fire de tort*, București, Editura C. Sfetea, 1896). Prefața, împărțită în patru capitole, cu titluri împrumutate din poeziile lui Coșbuc — *Poet și critic*, *Lupta vieții*, *Poetul* și *Cîntecul redutei* —, după o incursiune în biografia, opera și receptarea critică a poetului, se oprește asupra poeziei patriotice. Afirmații generale, inevitabile în asemenea, le-am putea numi, „fișe" istorico-literare, enumerarea temelor tratate în poezia lui Coșbuc, fac loc, uneori, unor abordări nuanțate ale operei (vezi considerațiile privind raportul de complementaritate dintre poeziile *Faptul zilei* și *Noapte de vară*). Specialistul în istoria și teoria folclorului Nicolae Constantinescu manifestă o atenție specială față de ipostaza lui Coșbuc de *rapsod popular* și față de calitatea de documente etnografice a unor poeme, venind cu observații și comentarii originale. Ne reține atenția și desprinderea *modalităților* de abordare a trecutului apropiat sau îndepărtat. Printre aceste modalități, N. Constantinescu enumeră: *monumentalizarea* și *mitizarea* eroilor neamului (Decebal, Gelu, Mihai Viteazul, Ștefan cel Mare) ; reflectarea unui timp istoric cu intenția de a explica semnificații ascunse dincolo de aparențele realității, istoria devenind, deci, un *pretext de meditație* și un apel la contemporani (în versurile care evocă trecutul istoric sînt permanent implicate ideile unioniste) ; investirea trecutului cu sensurile prezentului și, ca urmare, *prevestirea viitorului* (vezi *Un cîntec barbar* sau *Ex ossibus ultor !)* ; tratarea anecdotică sau umoristică a unor fapte diverse din istorie (nu ni se pare însă că ceea ce a reușit Coșbuc să închege din proiectata epopee națională

ar fi un poem eroicomic asemănător *Țiganiadei*, cum o afirmă N. Constantinescu ; umorul popular are la Coșbuc, în aceste poezii patriotice, semnificația aprigei demnități autohtone cu care românul își ironizează sacrificile și suferințele în momentele de răscruce, disimulîndu-și amărăciunea) etc. Desigur prospectarea întreprinsă de N. Constantinescu asupra poeziei de inspirație istorică nu epuizează multiplele fațete ale acesteia. Numeroase motive și simboluri explorate de Coșbuc, precum și modalități de abordare a istoriei, ar mai putea fi adăugate enumerării de mai sus. Printre altele: motivul *eternizării prin jertfă* (nu înțelegem de ce nu e cuprinsă în sumar poezia *Coloana de atac*, precipitîndu-și ritmurile într-un crescendo năvalnic către un moment culminant, corespunzînd tabloului crud al vălmășagului și iureșului luptei, terminată cu o înfrîngere) ; motivul *apărării drapelului*, steagul tricolor, stindardul, flamura, semnificînd — nu numai la Coșbuc — identitatea cu ființa națională, demnitatea și integritatea patriei (semnalăm, iarăși cu regret, absența din sumar a unui poem precum *Cîntec :* „Țară-avem și noi sub soare", înfiorat imn închinat simbolului sacru al drapelului național) ; frecvența folosirii *monologului*, sporind senzația de naturalețe cu care poetul se apropie de o realitate istorică de excepție și cu care percepe dramatismul situației ; *viziunea realistă*, neîmblînzită de elanul momentului, asupra istoriei vii, îngemănarea legitimei mîndrii naționale cu durerea pentru grelele sacrificii de vieți omenești, pentru latura inumană a războiului, pentru masacrele, cruzimile, sărăcia, înfrîngerile, existente și ele ; *dialogul* cu marile umbre ale trecutului istoric (de ce lipsește din volum poemul *Fragment epic ?)* ș.a.

Ceea ce îl impresionează în mod cu totul deosebit pe lectorul actualei culegeri din poezia lui Coșbuc sînt neobișnuit de bogatele note și comentarii care însoțesc fiecare poem în parte. Editorul nu se oprește numai la explicații filologice sau la precizări de istorie literară, nu se rezumă la adaosul de aprecieri spicuite din critică, ci pătrunde mai adînc în polisemia textului. Exemplele în acest sens sînt numeroase. Ne oprim la întîmplare la p. 62, nota 4 *(Oltenii lui Tudor*, strofa a treia : „Zboară corbi pe sus, băiete, / Cîrduri negre se-nvîrtesc...") : „Simbol străveziu al morții, anticipînd răzbunarea răsculaților împotriva «ciocoilor» ; aci se pot citi și reminiscențe dintr-un motiv frecvent în basme — corbul care se rotește deasupra celor doi adversari, Făt-Frumos și Zmeul, fiecare promițîndu-i o recompensă pentru cîteva picături de apă — evident cu o altă funcție stilistică". Iată și comentariul la ultimele versuri din *Ex ossibus ultor* („Ieși-va mortul împărat, / Și-n iadul lor, de-unde-au plecat, / S-or prăbuși tiranii iarăș", p. 10, nota 9) : „Trecute prin filtrul timpului, faptele istorice se esențializează și devin mituri. În acest mit al întoarcerii izbăvitoare a eroului [...] accentul cade în egală măsură pe ce a fost și pe ce va să fie".

Comentariile lui N. Constantinescu încearcă, dacă nu să epuizeze aspectele analitice, în orice caz să acorde un ajutor substanțial celui ce întreprinde o asemenea analiză multilaterală.

După un atît de bogat corp de note și comentarii, vădind minuțiozitate analitică și grijă maximă față de apropierea lectorului de versul lui Coșbuc, sîntem surprinși de o *Bibliografie selectivă p r e a* selectivă (studiile critice menționate sînt doar 8 !) și de o anexă de *Aprecieri critice* săracă, în orice caz limitată la critica din ultimii 15 ani, și derutantă prin decuparea cita-

telor. Ajungem, astfel, la ceea ce ni se pare a fi punctul nevralgic al acestei ediții. Atît bibliografia și aprecierile critice, cît și studiul introductiv — firește că și unele dintre comentarii — lasă să transpară o anume indecizie a autorului lor (aprecierile elogioase alternează cu reținerile), indecizie care poate semăna confuzie la lectură. Te întrebi dacă editoriul vrea să demonstreze valoarea artistică a poeziilor lui Coșbuc — așa cum ar fi de așteptat, dat fiind profilul colecției — sau dimpotrivă. Considerații de felul : „Final patetic care *salvează în parte* poezia" ; „Ideea generoasă *nu* se convertește într-o mare poezie" ; „Forța de evocare e aici *infinit mai scăzută* decît în..." ; „Acuzat, pe nedrept, *în cea mai mare parte, de plagiat*" (ca și cum, în mai mică parte, Coșbuc ar rămîne un plagiator ! sau, cel puțin, așa ar putea înțelege cititorul) puteau fi evitate. Elevilor, mai ales, trebuie să li se transmită o imagine a lui Coșbuc epurată de detaliile controversate (care sînt, firesc, înregistrate de specialistul în istorie literară) și de selectarea unor citate critice, severe, dacă nu defavorabile. Procesul receptării poeziei lui Coșbuc, chiar dacă n-a fost cu totul sinuos și dramatic, ca în cazul poeziei lui Arghezi de pildă, a cunoscut meandre și contradicții inevitabile. Dar dacă înregistrarea riguroasă a acestora este întru totul legitimă, chiar obligatorie într-o lucrare amplă, într-o monografie asupra vieții și operei lui Coșbuc ea ne apare excesivă într-o introducere concentrată la o ediție școlară. De ce, dacă același critic, în aceeași lucrare sau în altele mai recente, trece de la rezerve proprii la aprecieri elogioase, N. Constantinescu nu le-a ales pe acestea din urmă ? D. Micu a remarcat, într-adevăr, în 1966, că unele dintre *Cîntecele de vitejie* ale lui Coșbuc, ocazionale, se mențin doar „în limitele corectitudinii, ale unei versificații cuminți" ; dar N. Constantinescu ar fi putut, în sprijinul justificării culegerii pe care a alcătuit-o, să citeze din studiul introductiv al lui D. Micu la volumul de *Poezii* de Coșbuc, apărut în 1972, în care, de pildă, criticul situează valoric poeme ca *Decebal către popor* sau, mai ales, *Un cîntec barbar* „în vecinătatea celei de-a doua părți din *Scrisoarea a treia* și a răzvrătitului din *1907* de T. Arghezi" (p. XII). La fel, Petru Poantă (pasajele selecționate din volumul său închinat *Poeziei lui G. Coșbuc*, în 1976, pun accentul pe valoarea artistică) regăsește în versurile patriotice ale poetului comentat, în prefața volumului de *Poezii* apărut în 1979, „întreaga demnitate a unei poezii dificile și în care nu reușesc decît marii poeți" (p. 24). N. Constantinescu preferă să se oprească la postfața lui Ion Vasile Șerban, din ediția de *Poezii*, col. Arcade, 1971 — frazele acestuia consemnînd în versurile lui Coșbuc despre Războiul de Independență „artificialitatea poeziei lui Alecsandri" — și nu selecționează, în schimb, pentru *Aprecierile critice*, nimic din Gherea, Iorga, Ibrăileanu, E. Lovinescu, G. Călinescu, Vladimir Streinu, Ș. Cioculescu ș.a., nimic din acele texte actuale care subliniază deschiderea lui Coșbuc către poezia modernă. Totuși, să nu se uite că Eugen Lovinescu apreciase apariția volumului de *Balade și idile* din 1893 drept „evenimentul literar al anului", că G. Călinescu îl numise pe Coșbuc „un vizionar al mișcărilor sufletești sempiterne" și că Vladimir Streinu, pe lîngă comparația reținută de N. Constantinescu în prefață, vedea în poetul transilvan o „sinteză de spirit românesc". Sînt aprecieri care trebuie reluate într-o ediție cu asemenea profil educativ.

Ediția are însă merite reale, consemnate mai sus, fiind o invitație la o nouă lectură a acelor poeme patriotice care — cum o spune chiar N. Con-

stantinescu — pot fi considerate „ca un punct de rezistență într-un șir de izbînzi ale scrisului românesc pe această temă, scumpă nouă tuturor, de la cronicari pînă astăzi".

RODICA FLOREA

ALEXANDRU TUDORICĂ

Mihail Dragomirescu, teoretician al literaturii

București, Editura Minerva, 1981, 416 p.

Într-un eseu scris la sărbătorirea a o sută de ani de la nașterea lui M. Dragomirescu, Vl. Streinu insera și următoarea constatare : „nu există [...] vreo aplicație mai răbdătoare la singurul sistem de estetică apărut în cultura noastră". Starea consemnată era reală, dar urma să-și afle sfîrșitul relativ repede. În 1973 apărea prima carte consacrată esteticianului nedreptățit, *Mihail Dragomirescu, estetician*, datorată lui Titu Popescu. În anul următor, ieșea al doilea studiu amplu, menit să umple același gol, *Mihail Dragomirescu. Privire critică asupra sistemului filosofic și estetic*, semnat de Dumitru Matei. Și iată acum, după alți șapte ani, a treia carte, cea mai dezvoltată, consacrată aceleiași personalități, *Mihail Dragomirescu, teoretician al literaturii*, scrisă de Alexandru Tudorică. Nu sînt singurele cercetări dedicate lui M. Dragomirescu în ultimele două decenii. În presa literară, în revistele de specialitate sau în istorii literare au mai scris despre el D. Micu (1963, 1970), Ov. Papadima (1966), Vl. Streinu (1967), S. Alexandrescu (1967), Marian Vasile (1967), M. Dumitrașcu (1968), Z. Ornea (1968), M. Bucur (1968), Gr. Smeu (1969), Șt. Cazimir (1970), Fl. Mihăilescu (1976), Ileana Oancea (1979), C. Ciopraga (1970) ș.a. Nu e locul să examinăm acum factorii care au conlucrat la apariția acestui interes în jurul unei personalități care rămăsese mai mult în stratul anecdotic al istoriei noastre literare. Desigur, nici mai înainte nu funcționase principiul unanimității în neînțelegerea lui Dragomirescu. T. Vianu (1939), Al. Dima (1943) și chiar Caracostea (1944) scriseseră cu obiectivitate și cu receptivitate științifică și colegială despre opera lui. Totuși, nu aceste intervenții fuseseră hotărîtoare. Spiritul lor a fost preluat de noii interpreți și putem crede că ne aflăm acum la capătul unei acțiuni interesante și semnificative de reașezare, dreaptă și în acord cu valoarea istorică și teoretică reală, a lui M. Dragomirescu în istoria gîndirii estetice românești și europene.

Cartea lui Al. Tudorică vine, așadar, la capătul unui relativ lung proces de reconsiderare. Din acest punct de vedere se poate spune că ea închide o etapă. Totodată, însă, prin spiritul în care e scrisă și prin atitudinea adoptată față de obiectul său, ea inițiază noua fază în care au intrat receptarea și judecarea lui Dragomirescu. Nu va mai fi vorba, de acum înainte, de un demers de apărare, de reabilitare, angajat, care să pună în joc și alte resurse sufletești în afara celor necesare examenului strict științific. Iar o contestare *integrală* a teoreticianului nostru nu va mai fi posibilă decît odată cu respingerea *tipului* de discurs științific pe care și el îl reprezintă.

Desigur că, după atîtea studii sau eseuri, noutatea cărții în discuție nu mai trebuie căutată în analiza și rezolvarea fiecărei probleme luate separat. Din acest punct de vedere, se poate spune că Al. Tudorică se întîlnește cu majoritatea confraților lui în decuparea și descrierea elementelor constitutive ale sistemului de gîndire al lui Dragomirescu. Tușele prin care unele părți sînt scoase în relief, iar altele trimise în umbră sînt adesea

similare. Nu putem trece aici în revistă aspectele sub care cartea lui Al. Tudorică pare a confirma și consolida observații mai vechi. Să notăm însă că, deși se produc asemenea întîlniri, nu asistăm niciodată la o simplă reluare a termenilor în care s-au purtat discuțiile anterioare sau a sistemelor de evaluare în care au fost plasate aspectele examinate. Dimpotrivă, interesul ne e cîștigat de o reformulare originală a acestora prin integrarea lor în sisteme noi de referință și, mai cu seamă, prin ceea ce am numi o descriere cu adevărat exhaustivă a tuturor dimensiunilor lor. Exemplară rămîne în această privință analiza *antiistorismului* lui Dragomirescu realizată în capitolul *Critica „metodei istorice"*. De asemenea, problemele supuse studiului capătă valori armonice noi în funcție de ansamblul în care exegeza actuală le situează și de redistribuirea accentelor pe care aceasta o operează. Dicțiunea discursului critic, tonusul, cadența și respirația lui le vor învesti și ele cu reliefuri și vibrații noi.

Am spune că Al. Tudorică pornește la drum cu un calm epic. Știe că are de străbătut o cale lungă și adesea întortocheată și încă de la început îi inculcă cititorului acea curiozitate liniștită necesară urmăririi marilor desfășurări narative. Tot de aici e fixat și sensul general al mișcării : va fi cel al explorării unui univers de gîndire pornindu-se de la marginile sale cele mai îndepărtate, pentru ca, prin restrîngeri succesive, să se ajungă la nucleul său central. Un asemenea desen al mișcării presupune instaurarea unei noi coerențe în obiectul investigat. Și unul dintre scopurile interpretului e chiar acela de a regrupa, pe paliere de el alese, idei diseminate de Dragomirescu în mai multe lucrări și în contexte variate. În felul acesta se urmărește a se obține un spor de limpezime pentru cine dorește să se familiarizeze cu sistemul de idei al teoreticianului român. În același sens lucrează și metalimbajul pus la lucru în această carte. Al. Tudorică dă de înțeles că proiectarea asupra operei lui Dragomirescu a unui metalimbaj prea actual, prea complicat sau prea special ar risca să deformeze imaginea reală a acestuia. De aceea, el apelează la resursele unui comentariu critic de o mai mare accesibilitate, în care conceptele moderne sînt astfel asimilate, încît să nu intre în tensiune cu cele tradiționale. Inutil de adăugat că procedura aceasta nu sacrifică nimic din rigoarea și scrupulul științific. Iar acestea se împacă foarte bine cu structura meridională a spiritului care le slujește în această carte. Întîlnim aici poate însușirea fundamentală a dicțiunii autorului nostru. Al. Tudorică, din ilustra familie a cartezienilor, dorește ca ideile să fie clare și distincte și, dacă nu sacrifică pentru aceasta zona lor de penumbră, nu-și găsește totuși liniștea pînă cînd nu vede de unde-și trage chiar și aceasta sursa.

Care e arhitectura cărții și în slujba cărui sens e pusă ? Al. Tudorică ne anunță chiar din titlu că operează o importantă deplasare de accent în raport cu exegezele anterioare. Realizarea cea mai împlinită din activitatea lui M. Dragomirescu îi apare a fi teoria asupra literaturii și metodologia aferentă acesteia. Cartea va fi astfel organizată, încît să aducă în prim plan ceea ce Dragomirescu însuși a numit „știința literaturii". Numai că o bună înțelegere a acestei „științe" cere cunoașterea exactă a presupunerilor sale estetice și chiar filozofice. Cum Dragomirescu însuși nu le-a lăsat pe acestea doar implicate, ci le-a explicitat cu insistență, era nevoie de un examen detaliat al lor. Așa se face că noua exegeză se va organiza în două mari secțiuni, accentul cantitativ și axiologic fiind rezervat pentru cea de-a

doua. În prima parte (165 de pagini) este reconstituit și evaluat preambulul filozofico-estetic al teoriei literare elaborate de M. Dragomirescu. Partea a doua este rezervată acestei teorii, examinată de la principiile sale elementare pînă la ultima indicație de natură metodologică. În prima parte vom întîlni, așadar, un peisaj cu care ne-au familiarizat exegezele anterioare. Mai putem afla ceva nou aici? Fără îndoială. În primul rînd, o reorientare a întregului sistem de probleme astfel încît liniile lui de forță să se îndrepte spre centrul de greutate al cărții — „știința literaturii". Apoi, deliciile unei analize sagace și totdeauna antrenante care-și oferă luxul unui răgaz, am zice, oriental pentru o discernere minuțioasă și eliberată de orice prejudecată a tuturor elementelor rezistente și fertile din acelea depășite sau sterile aflate în această zonă a gîndirii lui Dragomirescu. În fine, aspectul la care autorul pare a ține cel mai mult: configurarea unui bogat context românesc în care opera lui Dragomirescu să-și dezvăluie semnificații nebănuite și să-și precizeze mai bine profilul. Al. Tudorică nu va mai susține, ca mulți alții înaintea lui, că Dragomirescu ar fi singurul creator de sistem din cultura noastră. El învestește alte două mari personalități cu acest înalt titlu: Blaga și Vianu. Își creează, astfel, posibilitatea unor raportări extrem de revelatoare între cei trei, prin care concepția lui Dragomirescu își reliefează mai bine articulațiile și caracteristicile specifice. Lumini importante sînt obținute, apoi, în același sens, prin trimiteri sistematice și frecvente la Maiorescu, Lovinescu sau Călinescu. De un interes particular ni se arată a fi relațiile lui Dragomirescu cu Maiorescu. Aici avansează Al. Tudorică o idee oarecum insolită, dar care ar putea da materia unui frumos eseu de sine stătător: Dragomirescu ar fi fost marcat, de la început și pînă la sfîrșit, de un veritabil „complex Maiorescu", în deplina accepție psihanalitică a acestui termen[1]! Se poate spune că înregistrăm, în configurarea sistematică a acestui context românesc, una dintre marile reușite ale cărții lui Al. Tudorică. Sagacitatea lui analitică, sprijinită pe o excelentă cunoaștere a gîndirii filozofice și estetice românești, își dă aici întreaga măsură. Spațiul unei recenzii nu îngăduie nici măcar rezumarea, cu atît mai puțin comentarea materiei bogate și ispititoare din această parte a lucrării. Îi vom transcrie aici doar cuprinsul și vom încerca să ilustrăm procedura analitică și sistemul de evaluare ale autorului nostru prin rezumarea unuia dintre cele mai bune capitole ale cărții. După o *Introducere* în care întîlnim o foarte convingătoare situare istorică și teoretică a lui Dragomirescu, analiza operei începe cu *Dogmatismul asumat*, în care ni se înfățișează în ce constă caracterul de *sistem* al creației sale și ce principii mari îl articulează *(tripartiția, sinteza, integralismul filozofic)*. Prin secvența următoare, orizontul se restrînge și pătrunde într-o materie mai densă: *Estetica integrală*. Aici aflăm: *critica „metodei istorice"*, *condiția artistului* (definită prin disocierea dintre personalitatea artistică și personalitatea omenească), *lumea psihofizică*, *frumosul artistic* ca obiect al „esteticii inte-

[1] O mică inadvertență (p. 212) într-o carte caracterizată în general de o mare acuratețe: Maiorescu nu apelează la metafora prismei pentru a defini structura criticului, ci pe aceea a poetului; poetul e, după el, o natură prismatică, cu un indice personal de refracție, criticului fiindu-i proprie transparența totală, ca a unui mediu ce lasă să treacă prin el, fără nici o deformare, toate razele și imaginile lumii. Sau, în cuvintele lui Maiorescu: „criticul e din fire transparent; artistul e din fire refractar".

grale". Notele acestuia din urmă sînt obținute din opoziția *frumos natural — frumos artistic*, din *sinteza suflet—natură* și din principiul *organicității capodoperei*. Această ultimă parte am și selectat-o pentru ilustrarea anunțată. Întrebarea subiacentă de la începutul acestui capitol ar fi : întîlnim aici o problemă cu rezonanțe în istoria esteticii sau e o născocire a lui Dragomirescu ? Și Al. Tudorică desfășoară cu o evidentă plăcere amplul orizont teoretic în care se plasează preocuparea lui Dragomirescu. Construirea unui *model al operei* e identificată printre sarcinile permanente ale esteticii. O punctare a marilor ei întruchipări o va dovedi. Pentru aceasta, exegetul schițează, prin tușe rapide, dar foarte pregnante, înțelegerile operei ca *organism*, ca *unitate în diversitate*, ca alcătuire din *fond și formă*, ca *structură* sau *sistem de relații*. Ne propune, apoi, un scurt popas în zona reprezentării operei ca solidaritate a fondului cu forma pentru a-i urmări istoria dificultăților, ilustrată în special de șovăielile ideii de solidaritate, provocate de valorizarea estetică alternativă cînd a unuia, cînd a celuilalt din cei doi termeni (romantism, estetica italiană, *Formgeschichte*, formalismul rus, *Erlebnis*-ul diltheyian). Că în punct ultim ideea de solidaritate se pierde prin dizolvarea unuia dintre termeni în celălalt ar arăta-o soluțiile extreme (și opuse) ale lui Croce, pe de o parte, și Mallarmé—Valéry, pe de alta (p. 140—141). După acest tur de orizont istorico-european, putem examina situația din cultura română. Aici, evident, ne vom întîlni din nou cu Blaga și Vianu. Primul, la capătul unei reconstituiri originale a organicismului, propune conceptul de *operă-cosmoid*, ale cărui note Al. Tudorică le va puncta cu mare exactitate. Al doilea, reținînd mai multe elemente din tradiția clasică, și-ar fi articulat modelul operei pe ideile unității în varietate, originalității imutabile și cosmicității. Distincția, împrumutată de la Blaga, dintre viziunea germanică și cea romanică asupra formei e pusă de Al. Tudorică să exprime și raporturile dintre concepțiile celor doi gînditori români. Avem de-acum scena pe care poate fi introdus și Dragomirescu. Acesta se înscrie, deci, în lunga și bogata tradiție a organicismului. Aici, însă, „oscilează de la analogia [...] operei cu organismul viu, biologic, dăruit cu misterul vieții, la o viziune mai curînd formalizantă, care ține să evidențieze, într-o manieră destul de modernă, sistemul de relații propus de existența organizată a capodoperei" (p. 147). O scurtă incursiune în izvoarele filozofice și estetice mărturisite (Kant, Hegel și, mai cu seamă, Herbart) va aduce precizări suplimentare asupra concepției lui Dragomirescu. De aici înainte, exegetul se va ocupa numai de aceasta, inventariindu-i elementele componente, locurile și modurile în care e exprimată și aplicată. După ce dezvăluie și aici tensiunea trăită de Dragomirescu între cele două ispite ale vieții lui, sinteza ca scop fundamental al creației sale și analiza ca metodă ce i-ar asigura statutul științific veșnic rîvnit, interpretul se oprește, printr-o analiză detaliată, asupra modului în care își reprezintă esteticianul nostru *funcționarea* organismului operei. Aici sînt localizate intuițiile lui cele mai profunde și cele mai moderne : interdependența dintre părțile componente ale ansamblului, valoarea condiționată de funcția împlinită în cadrul întregului, principiul indispensabil al judecării contextuale, preeminența întregului asupra părților, mutația profundă pe care un element o suferă prin intrarea sau ieșirea dintr-un anumit ansamblu ș.a.m.d., într-un cuvînt tot ceea ce Dragomirescu așază sub numele de

cauzalitate sintetică. După o analiză atît de extinsă și de nuanțată, concluzia, care va include și judecata de valoare, nu va șovăi : „concepția organicistă despre operă [...] rămîne întreagă și inatacabilă, dovedindu-se, în plus, surprinzător de modernă în majoritatea notelor ei caracteristice și a aplicațiilor ce o susțin" (p. 158).

Ceea ce am numit partea a doua a cărții lui Al. Tudorică se deschide cu o suită de probleme care fac trecerea firească de la ceea ce a fost examinat spre ceea ce urmează a veni în primul plan al atenției : capodopera de artă literară. Aceasta e sortită de M. Dragomirescu să devină obiectul unei cercetări strict științifice. Iar disciplina care se va constitui în acest scop va fi „știința literaturii". Și aici exegetul va proceda prin cercuri concentrice, de la cele mai largi spre cele mai restrînse. Va schița mai întîi istoria proiectului unei cercetări științifice a literaturii în spațiul european, ocazie de a situa și momentul în care intervine inițiativa lui Dragomirescu. Cîteva pagini dense vor evoca, apoi, *modelele științifice* care au călăuzit demersul ideologului (psihologia, științele naturii și retorica), semnalîndu-se și aici complexitatea raporturilor dintre ele și noua știință. În general, se poate spune că Dragomirescu și-a codificat statutul științei sale printr-o raportare permanentă la istoria literaturii și la critica literară. Dacă față de prima a afirmat din capul locului relații de excluziune, împinse pînă la contestarea dreptului ei la existență, pe cea de-a doua a căutat să și-o integreze, dar serios reformată. Întreaga această tactică e evidențiată cu o claritate remarcabilă în tot ceea ce urmează în această parte a lucrării : *principiile științei literaturii* (adevărul artistic ; capodopera definită ca specie, nu ca individ ; impersonalitate și obiectivitate ; natura valorii estetice și a aprecierii ei), *impresionism și raționalism în critică, condiția criticului, metodologia cercetării literare*. Sînt de reținut de aici, în special, examinarea definirii operei ca specie, a naturii valorii estetice și a condiției criticului. Se ajunge, astfel, la nucleul „științei literaturii" : *capodopera*. Dar înainte de a i se constitui modelul — obiectivul central al acestei părți — ea e diferențiată de *opera de talent* și de cea *de virtuozitate*, examinată din perspectiva *procesului de creație* și situată în *actul de receptare*. Numai așa va deveni mai limpede de ce noua „știință a literaturii" face din autonomia absolută a capodoperei condiția primă a reușitei cercetării științifice. În reproducerea *modelului capodoperei* elaborat de Dragomirescu întîlnim, trebuie s-o recunoaștem deschis, dificultatea cea mai mare pe care o are de depășit orice exegeză dedicată teoreticianului român. Abundența de categorii, clasificări și subclasificări tripartite de aici, cu toate relațiile posibile dintre ele, poate avea chiar un efect de descurajare asupra celui care ar dori să ofere o dare de seamă completă asupra lor. Aici se manifestă, în special, ceea ce actualul interpret nu se sfiește să numească „delirul analitic" al lui Dragomirescu. Străbătînd această parte din opera teoreticianului român, ai sentimentul că mecanismele logice, odată scăpate de sub control, ajung să producă realități care vin să submineze chiar tărîmul raționalului însuși. Cum să prezinți această imensă vegetație în așa fel încît, pe de o parte, să n-o reduci la o lungă nomenclatură seacă și fără sens, iar, pe de alta, să eviți rătăcirile, sentimentul fastidiosului sau parțializarea viziunii ? Al. Tudorică înfruntă cu temeritate calmă această redutabilă dificultate și ne dă cel mai bun comentariu de pînă acum asupra acestei părți din creația lui Dragomirescu. Nu e un paradox facil să spu-

nem că prin rezumarea și descrierea operate de Al. Tudorică oricine va putea să ia de-acum în stăpînire sistemul lui Dragomirescu mai ușor și mai clar decît prin lectura directă a acestuia. *Fondul, forma* și *armonia*, fără să fie cu nimic sărăcite din pletora de caracteristici și însușiri cu care le înzestrează autorul lor, se prezintă acum mai adunate, mai clar configurate și apte de a fi cuprinse dintr-o privire. Adevărate revelații produce aici Al. Tudorică în analiza *formei*. Cu aceasta, oricît de ciudat ar părea astăzi, misiunea „științei literaturii" nu s-a sfîrșit. Finalitatea ultimă și cea mai înaltă pe care i-o fixa creatorul ei era *clasificarea capodoperelor*. Așa încît și exegeza noastră, înainte de a se încheia, va ține să supună examenului categoriile elaborate de Dragomirescu în sfera *genurilor* și *tipurilor literare*. Printre ele, Al. Tudorică strecoară un sugestiv eseu asupra relațiilor lui Dragomirescu cu *simbolismul*. Cartea se încheie cu un excelent capitol concluziv (reprodus în cea mai mare parte și în amplul rezumat în limba franceză), *Mihail Dragomirescu în timpul său și astăzi. Actualitatea teoriei sale literare*. Sînt aici judecăți finale atît de judicios cîntărite și atît de elegant formulate, încît, dacă vreo exegeză viitoare le-ar ignora, n-ar face-o decît spre propria-i pagubă.

Putem afirma, fără teama greșelii, că, prin volumul despre care vorbim, cultura noastră contemporană realizează un dublu cîștig. În primul rînd, ea înregistrează o foarte bună carte despre M. Dragomirescu. Desigur că o asemenea apreciere, chiar superlativă, nu spune totul. Adesea ea e primită în funcție de o disociere pe care o practicăm de obicei între subiectele majore și cele minore ale cercetărilor noastre. Nu cumva, s-ar putea întreba cineva, avem și aici de-a face cu un studiu excelent, dar despre un subiect minor ? Credem că marea reușită a cărții lui Al. Tudorică rezidă în faptul că, prelungind o acțiune începută înaintea lui, împrăștie definitiv o asemenea prejudecată. Desigur, și aici poți fi amăgit. Sînt cercetări care, spre a-și spori propria greutate, își supradimensionează obiectul de studiu sau îl învestesc cu virtuți iluzorii. Refuzîndu-și cu hotărîre asemenea stratageme, păgubitoare în ultimă instanță, Al. Tudorică te conduce cu probitate spre convingerea că M. Dragomirescu deține o semnificație originală și importantă în creația spirituală românească, în special în gîndirea despre literatură. Și că a-i consacra un foarte bun studiu nu e deloc o pierdere de vreme sau un exercițiu de virtuozitate gratuită. În al doilea rînd, prin această carte intră pe scena noastră literară și științifică un teoretician literar cu o foarte solidă formație. Aflat la volumul său de debut, el nu poartă nici unul dintre semnele unei asemenea împrejurări. Impresionează, în primul rînd, printr-o robustă stăpînă a construcției cu ajutorul căreia își ordonează armonios și cu siguranță calmă ampla și frumoasa lui carte. Apoi, o maturitate fermă, echilibrată, rezistentă la orice ispită a excesului, îi orientează permanent viziunea interpretativă. Pregnanța și eleganța limbajului său critic anunță și ele un autor format, care ne va mai oferi, în mod sigur, și alte prilejuri de bucurii spirituale.

Ca orice interpretare reușită, și cea propusă de Al. Tudorică nu suspendă dialogul, ci îl provoacă și îl încurajează. Reținem aici, cu titlu de exemplu, o asemenea împrejurare. Ea se referă la relația dintre ceea ce Dragomirescu numește *specie* și *indivizi* în constituția și viața operei literare. În capitolul rezervat anume acestei probleme, concluzia lui Al. Tudorică, deși justă în sensul ei de ansamblu, pare

totuși severă cu esteticianul român. I se recunoaște meritul de a fi urmărit, prin această disociere, crearea unui model universal al operei, demers regăsibil la mulți alți teoreticieni moderni, cum ar fi și Ingarden. Nu acceptă, însă, asimilarea acestui model cu un prototip al unei opere individuale determinate, prototip etern și imuabil, care s-ar situa dincolo de toate întrupările lui concret-individuale prin actele succesive sau simultane de receptare. Printre altele și pentru că varietatea infinită a receptării, observație pătrunzătoare și de actualitate a lui Dragomirescu, s-ar transforma într-o simplă iluzie (p. 190). De asemenea, pentru că ar extrapola acest *model universal* al operei literare la un fel de existență supraindividuală a *fiecărei* opere de artă. Oricît ar părea de surprinzător însă, problema care-l preocupă pe Dragomirescu sub forma specie-indivizi se reîntîlnește cu aceeași acuitate și la alți esteticieni. Ingarden însuși, unul dintre reperele cele mai respectate pe care și le dă și Al. Tudorică, își întemeiază întreaga teorie literară pe o distincție identică cu a lui Dragomirescu, formulată, desigur, în termeni mai adecvați, anume aceea dintre *obiectul artistic (artefact)* și *obiectul estetic*. *Obiectul artistic* este ceea ce realizează artistul, *obiectul estetic* este ceea ce face din cel dintîi fiecare cititor, prin fiecare act de receptare. Și, surpriză, Ingarden adaugă: există un *singur obiect artistic* și o *infinitate* de *obiecte estetice* concrescute din el printr-o infinitate de acte de receptare. Dar similitudinea nu se oprește aici. O întrebare inevitabilă apare îndată : cunoașterea (teoretică) spre ce trebuie să se îndrepte, spre *obiectul artistic*, temeiul unic și ultim al tuturor *obiectelor estetice* create din el, sau spre acestea din urmă? Și Ingarden va indica, fără ezitare, drept obiect al studiului, *obiectul artistic*, adică prototipul-specie al lui Dragomirescu ! Și pentru Ingarden, așadar, adevărata cunoaștere a operei literare presupune traversarea tuturor obiectelor estetice pentru a ajunge la structura statornică, unică a operei. Nu ne oprim la dificultățile practice ale unui asemenea proiect, ne ajunge să-i consemnăm existența și similitudinea frapantă cu cel propus de Dragomirescu. J. Mukařovsky operează și el o distincție similară, folosind chiar termenii lui Ingarden, *artefact* versus *obiect estetic*, dar se pare că el era mai interesat de studiul receptării, deci al obiectelor estetice („indivizii" lui Dragomirescu !), construite prin fiecare act de receptare pe temeiul *artefact*-ului original. Mai aproape de noi, Wellek și Warren se confruntă cu aceeași delicată problemă. Ca și Dragomirescu, ei refuză cu hotărîre opinia după care poemul ar exista în interpretarea (interpretările) lui. Ca să facă inteligibil modul particular de existență al poemului, ne propun să folosim reprezentări din lingvistica modernă : distincția și relația dintre *langue* și *parole*. Opera literară individuală s-ar prezenta ca o *langue*, în timp ce variatele ei interpretări s-ar realiza ca un șir de *paroles*. Ca și lingvistul, literatul ar trebui să-și fixeze drept obiect de studiu nivelul *langue*. Ceea ce e mai interesant e că autorii americani ajung și ei la ideea imposibilității cunoașterii totale și integrale a unei opere determinate, tot așa cum sistemul limbii nu se manifestă integral în nici o vorbire individuală. Prin urmare, în loc de operă — specie, operă — *langue*, în loc de lecturi — indivizi, lecturi — *paroles*, dar problema și soluția rămîn și sînt aceleași.

În fine, această pasionantă problematică revine în forță în „estetica receptării", dezvoltată de *Școala de la Konstanz*. Aceasta se arată interesată,

cum era și de așteptat, de constituirea, viața și semnificația *obiectelor estetice* (ca să folosim termenul lui Ingarden). Conceptul central de aici e cel de „diferență hermeneutică" între înțelegerea (înțelegerile) anterioară a unei opere literare și cea prezentă. Dar, inaugurînd o asemenea cercetare, trebuie mai întîi să se răspundă la o întrebare capitală : „diferența hermeneutică" va fi obținută numai prin compararea între ele a diferitelor interpretări date unei opere sau va intra în joc și opera însăși, ca punct central de reper ? Dar care operă ? Există una fundamentală, primară, imuabilă prin raportare la care să măsurăm variațiile din interpretările subsecvente ? Adică, ar zice Dragomirescu, există un prototip-specie sau avem numai indivizi ? În terminologia mai tehnică de azi : există un $Text_0$ prin raportare la care să reperăm $Textul_1$, $Textul_2$ ... $Textul_n$, adică interpretările concret-istorice date acestui $Text_0$? Unul dintre membrii mișcării, Götz Wienold, va avea curajul să afirme că $Textul_0$ e o pură ficțiune, că în realitate el e totdeauna un text interpretat și nu i se poate în nici un fel reconstitui o presupusă stare de inocență primară, anterioară oricărei interpretări. Cu alte cuvinte, practic n-am putea vorbi decît despre „indivizi" ! Sîntem, evident, la polul opus, cel mai îndepărtat de Dragomirescu, dar în centrul dezbaterii se află exact aceeași problemă. Se poate vedea, din această succintă trecere în revistă, cum, de sub terminologia rebarbativă a lui Dragomirescu, apare o reală, pasionantă și foarte actuală chestiune estetică.

Să salutăm în cartea lui Al. Tudorică și un omagiu pe care unul dintre profesorii de azi ai universității bucureștene îl aduce înaintașului său întru ale științei și trudei didactice, el însuși slujitor devotat al aceleiași înalte instituții.

NICOLAE RAȚĂ-DUMITRIU

Poetica americană. Orientări actuale

Studii critice, antologie, note și bibliografie de MIRCEA BORCILĂ și RICHARD McLAIN

Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981, 384 p.

În ultimii ani, editurile românești au publicat mai multe antologii comentate, însoțite de ample studii critice, reunind texte reprezentative pentru evoluția și pentru stadiul actual al cercetărilor în diverse domenii a căror problematică se bucură de o largă atenție. Este vorba, mai ales, despre domenii interdisciplinare — de tipul sociolingvisticii sau al psiholingvisticii — și despre domenii — cum ar fi stilistica și poetica, de exemplu — care, fără să întrunească integral cerințele interdisciplinarității, răspund interesului unor specialiști cu formații și preocupări diferite [1].

În această serie se încadrează și volumul *Poetica americană. Orientări actuale*, apărut sub îngrijirea lui Mircea Borcilă și a lui Richard McLain. După antologia *Poetică și stilistică. Orientări moderne* [2], care oferea o imagine de ansamblu a direcțiilor identificabile în studiile asupra structurii și a mijloacelor expresive ale literaturii, cartea de care ne ocupăm urmărește să ilustreze în profunzime un aspect mai precis delimitat, și anume încercările întreprinse în S.U.A., în ultimele două decenii, de a întemeia poetica pe bazele unor con-

[1] Ar putea fi menționate în acest sens, în ordine cronologică : Mihail Nasta și Sorin Alexandrescu, *Poetică și stilistică. Orientări moderne*, București, Editura Univers, 1972 ; Liliana Ionescu-Ruxăndoiu și Dumitru Chițoran, *Sociolingvistica. Orientări actuale*, București, E.D.P., 1975 ; Tatiana Slama-Cazacu, *Lecturi de psiholingvistică*, București, E.D.P., 1980.

[2] Vezi nota 1.

cepții lingvistice noi (cf. *Cuvînt înainte*, p. 7) : gramatica generativ-transformațională, teoria actelor verbale și sociologia limbii. Antologia cuprinde lucrări apărute între anii 1965 și 1978, pe care autorii le-au considerat definitorii pentru fiecare dintre cele trei direcții menționate sau interesante prin sugestiile pe care le oferă. Traducerile, realizate de studenți de la Universitatea din Cluj-Napoca, facilitează consultarea unor contribuții publicate, în majoritate, în periodice greu accesibile.

Atît structura cuprinzătorului studiu introductiv semnat de Mircea Borcilă, *Noi orizonturi în poetica americană* (p. 15 — 100) — care îndeplinește și rolul de a prezenta articolele reunite în volum —, cît și cele trei secțiuni ale părții de antologie : *Poetica generativă* (p. 101 — 175), *Poetica ilocuționară* (p. 177—257) și *Sociopoetica* (p. 259—338), reflectă clar intențiile autorilor exprimate explicit în *Cuvîntul înainte*. În ultima secțiune, *Concluzie*, Richard McLain, director al Centrului de textologie al Universității Statului New York din Binghamton — o perioadă lector de engleză la Universitatea din Cluj-Napoca —, își asumă, sub titlul *Șansele lingvisticii în studiile literare* (p. 341 — 369), temerara sarcină de a aprecia posibilitățile pe care direcțiile de cercetare înfățișate în volum le creează pentru interpretarea textului literar.

Cele două studii care încadrează antologia propriu-zisă au ca element comun preocuparea de a evalua, atît în sine, cît și prin comparație, soluțiile teoretice și metodologice adoptate de autorii studiilor reținute ; demersul pe care îl realizează este prin excelență un demers *critic*, menit să semnaleze cititorului nu numai punctele de convergență și deosebirile dintre orientările discutate, ci și avantajele și dificultățile utilizării lor în cercetări cu caracter aplicativ.

În studiul său, Mircea Borcilă consideră definitorie pentru situația din S.U.A. „emergența mai tardivă a unei poetici bazate pe o teorie științifică a limbii", în raport cu „anticipările formaliste și structuraliste europene" (p. 15). „Revoluția" în acest domeniu s-a produs spre sfîrșitul deceniului al VII-lea și începutul deceniului al VIII-lea, ca urmare a unei asimilări în profunzime a viziunii lui N. Chomsky asupra limbii și a modului de funcționare a acesteia. Neajunsurile unor orientări anterioare : „noua critică" — orientare empirică și deductivă, similară sub o serie de aspecte cu poetica formaliștilor europeni — și stilistica sau critica lingvistică — încercare de a transfera „procedurile de descoperire" acreditate de structuralismul de tip bloomfieldian în cercetarea textului literar — au fost determinate de lipsa unei teorii generale a limbajului care să ofere poeticii fundamentul necesar și care să permită stabilirea unor obiective și a unor instrumente metodologice specifice (p. 25).

O astfel de teorie este — așa cum se subliniază în studiul introductiv — teoria generativ-transformațională a lui N. Chomsky, care surprinde esența dinamică și creativă a fenomenelor lingvistice și, corelînd într-un mod propriu intuiția cu ipoteza în abordarea faptelor, îmbină tehnicile inductive cu cele deductive.

Prezentînd modul în care cei trei autori selectați în partea de antologie pentru a ilustra „poetica generativă" : S. R. Levin, M. J. Reddy și E. Closs Traugott, concep și realizează analiza textului literar, Mircea Borcilă formulează o serie de observații cu caracter mai general. El consideră că *semantica interpretativă* a lui N. Chomsky, ale cărei principii sînt folosite în stu-

diile lui S. R. Levin, nu poate conduce totuși spre înțelegerea adecvată a noțiunii de competență poetică. Aceasta pentru că, acordîndu-se mecanismelor de natură combinatorie, sintactică, rolul primordial în obținerea efectului poetic (p. 39), se consideră că sensul poetic este asociat structurilor sintactice printr-un anumit sistem de reguli (regulile de proiecție) și nu produs prin reguli specifice (p. 48). Competența poetică este opusă competenței lingvistice și caracterul poetic al unui text gramaticalității acestuia. O soluție bazată pe modelul chomskian — ca aceea a lui Levin — ar presupune existența unei structuri de adîncime „normale" a enunțurilor, din care s-ar deriva prin transformări structura poetică (p. 43). Modelul chomskian standard exclude însă modificarea prin transformări a cantității de informație cuprinse în structura de adîncime, iar concepția lui Levin despre efectul de comprimare din poezie ca rezultat al unor suprimări nerecuperabile în structura de adîncime contravine acestui model.

Semantica generativă, fundamentată în lucrările lui U. Weinreich și ale lui J. McCawley și dezvoltată de J. R. Ross, G. Lakoff, P. Postal și alții, redefinind dintr-o perspectivă mai deschisă, mai puțin restrictivă, conceptele chomskiene esențiale, putea oferi poeticii o bază teoretică mult mai eficientă. Suprimînd opoziția dintre competența lingvistică și cea poetică și identificînd faptul poetic nu prin devierile sintactice sau semantice, ci printr-un mod de referință specific, determinat de valorificarea sistematică a multiplei ambiguități lingvistice în anumite construcții textuale, semantica generativă introduce în definirea funcției poetice noțiunile de *text* și de *context* sau *situație*. Atît textul, cît și enunțurile care îl compun sînt interpretate în raport cu finalitatea *comunicativă* pe care o au în condițiile unor contexte sau situații date.

Studiile lui M. J. Reddy și E. Closs Traugott ilustrează atît avantajele, cît și limitele utilizării acestui tip de model în cercetări aplicative. M. Borcilă observă, în cadrul semanticii generative, o insuficientă conceptualizare a doi factori fundamentali pentru elaborarea unei teorii funcționale coerente a textului poetic : intenția comunicativă și factorul sociocultural (p. 63).

Intenția și situația comunicativă sînt elemente-cheie în teoria actelor de vorbire. Referindu-se la modelul lui Chomsky, cu care această teorie are în comun importanța acordată *producerii* enunțurilor, J. R. Searle subliniază ideea că generativismul, deși introduce dimensiunea creativității în definirea limbii, se integrează totuși direcției structuraliste, caracterizate prin conceperea limbii ca sistem în sine. Fenomenul lingvistic este redus la una dintre componentele sale, cea locuționară. Abordînd limbajul ca activitate de comunicare, teoria fundamentată de J. L. Austin și dezvoltată de J. R. Searle ia în considerație încă două componente ale actelor verbale, unități minimale ale acestei activități : componenta ilocuționară și cea perlocuționară, definite în funcție de intenția și, respectiv, de efectele emiterii diverselor enunțuri. Dacă pentru actele locuționare se pot formula condiții de corectitudine, iar pentru cele perlocuționare condiții de eficiență, pentru actele ilocuționare sînt specifice anumite condiții de reușită, care asigură receptarea exactă de către interlocutor a intențiilor vorbitorului.

Teoria actelor verbale are în vedere numai folosirea „normală", curentă, a limbii. Uzul poetic este considerat de Austin drept „uz parazitic", care suspendă condițiile normale de referință și anulează valoarea condițiilor de reu-

șită, întrucît nu urmărește efectele perlocuționare obișnuite.

Cele patru articole grupate în antologie sub titlul *Poetica ilocuționară* pun în evidență existența unor preocupări de a valorifica o serie de avantaje pe care le oferă teoria actelor verbale, prin introducerea unor modificări menite să realizeze o adecvare a acesteia la necesitățile cercetării textului literar. Esențială este interpretarea operei beletristice ca *mimesis*, care presupune instituirea a două tipuri de tranzacții :

— între scriitor și cititor, în măsura în care scriitorul imită actele de vorbire reale, creînd interlocutori, iar cititorul încearcă să refacă, prin predicții, datele situației de comunicare (cine sînt interlocutorii, în ce relații se află, în ce cadru are loc comunicarea etc.), întemeindu-se pe cunoașterea condițiilor de reușită ale actelor de vorbire obișnuite (cf. R. Ohmann, p. 204) ;

— între personajele create de autor, care există în plan ficțional și pot fi discutate ca atare (cf. J. Searle, p. 221).

După părerea lui M. Borcilă, concepția despre mimesisul literar nu poate explica felul în care forța ilocuționară mimetică acționează asupra cititorului (p. 80). Semnificația poetică nu este privită ca rezultat al interacțiunii emițător-receptor, producerea sensului fiind plasată integral la polul emisiei (p. 86). Pe de altă parte, regulile de reușită care disting diversele tipuri de acte ilocuționare nu trebuie înțelese numai din perspectiva universalității lor, ci și din perspectiva specificului cultural al societății a cărei comunicare o reglementează (p. 86 — 87).

Autorul studiului introductiv al volumului susține că, dintre cele trei orientări teoretice care fundamentează poetica americană actuală, sociolingvistica prezintă avantajul de a avea drept obiect *toate* formele de manifestare lingvistică din viața unei societăți. Ea urmărește să determine diferitele funcții concrete ale limbii, care se actualizează în contexte socioculturale reale (p. 89), în virtutea unei concepții mai largi asupra competenței, definită nu exclusiv prin prisma gramaticalității, ci prin prisma adecvării situaționale impuse de realizarea funcției primordiale a limbii, aceea de comunicare.

Cercetările de sociopoetică sînt încă într-o fază incipientă. Dintre cele trei articole selectate în antologie, cel al lui S. Fish ni se pare mai strîns legat de problematica sociologiei literare. Poziția adoptată se opune în mod clar celei bazate pe teoria actelor verbale, în măsura în care — așa cum observă, pe drept cuvînt, M. Borcilă — stilistica afectivă a lui Fish transferă realizarea sensului la polul recepției, în „experiența lecturii", disociată net de intenția comunicativă a scriitorului (p. 96).

Pornind de la ideea că cele trei direcții recunoscute în cercetările actuale de poetică din S.U.A. nu se exclud, ci se completează cu necesitate (p. 35), studiul introductiv se încheie cu sugestia eficienței superioare a unei „abordări integratoare" (p. 97) a textului literar.

Spre o asemenea abordare pare a înclina și Richard McLain în considerațiile finale, deși atitudinea sa față de „șansele lingvisticii în studiile literare" este marcată de un puternic scepticism. Utilizarea modelelor de tip generativ ca instrumente de investigație literară impune depășirea unor dificultăți (vezi enumerarea acestora la p. 343). Discutînd felul în care trebuie înțelese aceste dificultăți și corectivele care pot fi aduse unora dintre modurile curente de a concepe cercetările de poetică, R. McLain conchide că interpretarea critică a textului literar

este un act creator, stabilind o relație între interpret și poem, care recreează relația dintre poet și poem (p. 369). Autorul sugerează astfel necesitatea de a avea permanent în vedere atît polul emisiei, cît și polul receptării, și de a ține seama de subtila lor interdependență. Forma operei literare nu codifică întotdeauna intențiile autorului prin mijloacele convenționale obișnuite ; multipla ambiguitate și vagul, în sensul de predicație semantic implicită, servesc la codificarea parametrilor sensului particular. Prin aceasta, cititorul are posibilitatea de a propune lecturi proprii, care dau o imagine a bogăției semnificațiilor posibile ale componentelor limbii comune (p. 369).

Studiile celor doi autori ai antologiei — și, mai ales, cel al lui M. Borcilă — ni se par a constitui punctul de maxim interes al volumului. M. Borcilă realizează, de fapt, un foarte bun capitol de istorie critică a poeticii americane actuale, îmbinînd o solidă documentare cu un examen personal minuțios al fiecăruia dintre aspectele expuse. Ne exprimăm totuși unele rezerve, determinate, în special, de maniera de prezentare a anumitor elemente.

Am înclina spre o formulare mai prudentă a afirmației privind constituirea relativ tîrzie a poeticii americane științifice. Este greu să considerăm întreaga poetică prechomskiană din S.U.A. drept „preștiințifică" sau chiar drept „prelingvistică", mai ales prin raportare la poetica europeană, dar și în mod absolut, cu atît mai mult cu cît se recunoaște explicit relația dintre „noua critică" și un structuralism similar ca orientare cu acela care a generat în Europa poetica formalistă, pe de o parte, și dintre behaviorismul bloomfieldian și critica lingvistică, pe de altă parte. A semnala limitele structuralismului nu înseamnă a-i diminua meritele ; de altfel, și pentru noile direcții de cercetare se analizează în permanență *măsura* în care acestea pot oferi rezolvări adecvate problemelor de poetică. Am adăuga și faptul că o serie de lucrări, *definitorii pentru evoluția poeticii americane de pînă la 1965*, au constituit modele incontestabile pentru cercetările europene de poetică, inclusiv pentru cele românești : studiile lui M. Riffaterre, *Criteria for Style Analysis (Word*, 1959, 15, p. 154—174) și *Stylistic Context (Word*, 1960, 16, p. 207—218), volumul antologic *Style in Language*, editat de Th. A. Sebeok (Cambridge, Mass., 1960), care include celebrul studiu al lui R. Jakobson *Linguistics and Poetics* (p. 350—377), S. R. Levin, *Linguistic Structures in Poetry* (The Hague, 1962) etc.

Referitor la soluția „abordării integrative" a tipurilor de cercetare discutate, sîntem de părere că ea este valabilă numai într-un plan ideal. Practic, diferențele principiale și structurale pe care acestea le implică prevalează asupra concordanțelor, iar integrarea ar conduce inevitabil la un eclectism dificil de acceptat.

În privința celor trei orientări identificate în poetica americană actuală, se poate observa că din volum nu rezultă în mod clar în ce relație cronologică se află. Impresia care se creează — deși se aduc unele precizări în legătură cu momentul apariției lor — este aceea de succesiune și nu de simultaneitate, deoarece tranziția de la prezentarea uneia la prezentarea celeilalte se realizează prin semnalarea unor limite depășite. Faptul că etapa ilustrată în antologie este mai degrabă o etapă a căutărilor decît una a rezultatelor definitive este pus în evidență și prin aceea că unii dintre autorii incluși au utilizat modele diferite. Unul dintre articolele lui S. Fish, de exemplu, apare în partea de poetică ilocuționară (p. 226—257), iar altul — în

cea de sociopoetică (p. 304—326); R. Ohmann, autor al unor cercetări de poetică ilocuționară (p. 179—209), este printre primii care au încercat să aplice modelul generativ în studierea stilului [3].

Legat de acestea, ne punem problema caracterului reprezentativ al selecției realizate în antologie. Articolele ni se par semnificative mai mult pentru preocupările unor specialiști decît pentru contribuția la declanșarea unei mișcări mai largi de idei. Secțiunea de *Sociopoetică* este cea mai puțin reușită: studiul lui W. Labov și J. Waletzky oferă unele sugestii metodologice, dar concluziile formulate sînt valabile numai pentru comunitățile considerate (cf. p. 300), contribuția lui S. Fish se înscrie în domeniul sociologiei literaturii și nu este direct legată de sociolingvistică — socotită drept fundament teoretic al acestei direcții —, iar E. W. Bruss ne apare mai mult ca semioticiană. Ne punem cu această ocazie și întrebarea dacă nu sînt suficient conturate și alte orientări în poetica americană contemporană. Ce loc se acordă semioticii textului literar?

Sîntem pe deplin conștienți de dificultățile pe care le implică traducerea unor texte științifice din limba engleză (în varianta sa americană), atît sub aspectul transpunerii structurilor sintactice, cît și sub acela al găsirii unor echivalențe terminologice. Deși traducerile pot fi urmărite, în general, cu relativă ușurință, se pot semnala unele stîngăcii sau pasaje neclare, explicabile prin tendința de a se urma întocmai exprimarea din originale (multe construcții infinitivale, greoaie în română: „limbajul poate fi presupus a funcționa poetic" —p. 114, cf. și p. 116, 117; menținerea topicii determinanților din engleză: „unei comune greșite interpretări" — p. 212; exemple traduse necorespunzător în raport cu normele gramaticii române: „Trebuie că ai întîrziat la masă" — p. 160; paragrafe a căror succesiune logică este greu de urmărit: p. 180, 210, 217 etc.). O serie de termeni sînt redați prin „românizarea" corespondentelor engleze; apar astfel cuvinte sau forme flexionare greu de admis (*conflație* — p. 110; *prim-planarea* — p. 169; *imediatitate* — p. 362; *duplichează* — p. 300 etc.) ori cu alt sens în română (*instanță*, folosit cu sensul engl. *instance* „exemplu" — p. 349; *abilitate*, folosit cu sensul engl. *ability* „capacitate" — p. 172 etc.).

Considerăm că interesul antologiei de care ne ocupăm este indiscutabil. Apariția ei confirmă constituirea și la noi a unei tradiții a lucrărilor de tip „lecturi" (engl. *readings*), în același timp instrumente de informare și instrumente de lucru curent, absolut necesare atît specialiștilor, cît și tinerilor cercetători și studenților.

LILIANA IONESCU-RUXĂNDOIU

[3] Vezi R. Ohmann, *Generative Grammars and the Concept of Literary Style*, în *Word*, 1964, 20, p. 424 —439.

Rumänische Märchen

Herausgegeben von
FELIX KARLINGER
Kassel, Erich Röth-Verlag, 1982, 128 p.

După ce în 1969 a tipărit, la Düsseldorf, *Rumänische Volksmärchen* (împreună cu Ovidiu Bîrlea), iar în 1981, la Berlin, *Rumänische Volkssagen und Sagen* (împreună cu E. Turczynski), Felix Karlinger, specialist recunoscut al narațiunii populare în domeniul romanic, publică o nouă culegere de basme românești, în colecția „Veröffentlichungen der Europäischen Märchengesellschaft" (Band 3). Alcătuită la

nivelul exigențelor impuse de cercetarea comparativă, antologia de față este o mărturie a prețuirii pe care învățatul german o arată basmului românesc și a importanței pe care i-o acordă pentru studiile de folclor comparat, într-un cadru care depășește uneori limitele continentului european.

Volumul, precedat de o *Introducere* (p. 5—16), cuprinde 20 de basme și povești (p. 17—118), urmate de scurte comentarii ale editorului pe marginea fiecărui text (cu indicarea provenienței textelor, p. 119—127) și de cîteva referințe bibliografice (p. 127—128). Textele, care ilustrează toate dialectele limbii române (dacoromân: 6, aromân: 9. istroromân : 4, meglenoromân : 1), sînt publicate numai în traducere germană (cele mai multe traduceri — 10 — sînt realizate chiar de editorul culegerii, Felix Karlinger, celelalte aparținînd altor traducători : Johann Pögl, Martin Löpelmann, G. Weigand, Karl Bandy), nefiind redate și în românește. Ele provin, în cea mai mare parte, din culegeri anterioare (Per. Papahagi: 4, G. Weigand : 2, Iosif Popovici : 1, *Crestomație romanică :* 3) și din colecția editorului (6) ; patru texte sînt culese din colecțiile altor specialiști germani (Micael Noël : 2, Karl Bandy : 2). Textele provenind din colecții nepublicate reprezintă, în general, înregistrări recente, efectuate direct pe teren, atît în nordul, cît și în sudul Dunării. S-ar fi cuvenit ca editorul să precizeze că textele istororomâne preluate din *Crestomație romanică* (vol. al III-lea, partea I, București, 1968) au fost publicate pentru prima oară de S. Pușcariu, Leca Morariu și, respectiv, Traian Cantemir.

La fiecare text se menționează regiunea și localitatea în care a fost culeș (cu excepția celor extrase din *Crestomație romanică*, pentru care facem precizarea că provin din Sușnievița, Letai și Sucodru). Astfel, în ceea ce-i privește pe aromâni, basmele au fost culese în Grecia, Iugoslavia (Macedonia) și Albania (adăugăm, la informațiile oferite de editor, că sînt reprezentate următoarele grupuri de aromâni : pindenii, grămostenii și fărșeroții). Dacă avem în vedere și Istria (pentru istroromâni), obținem o arie geografică foarte întinsă, care cuprinde toate zonele locuite de români. Rezultă că, deși relativ puține la număr, textele selectate de Felix Karlinger sînt reprezentative atît pentru zonele geografice din care provin, cît și pentru grupurile și subgrupurile dialectale. Aceasta oferă o bază sigură, riguros științ'fică, comentariilor făcute de editor cu privire la autenticitatea motivelor atestate în basmul românesc și la transmiterea lor într-un spațiu foarte întins, care depășește adesea teritoriile locuite de români.

Interesul special al culegerii de față constă în faptul că multe texte provin de la vorbitori bilingvi, element semnificativ nu numai din punct de vedere lingvistic, ci și folcloric, îndeosebi în sud-estul Europei. În ciuda afirmației că nu ar exista un specific local al narațiunilor populare, ci numai teme comune care îmbracă forme lingvistice diferite, autorul culegerii consideră că particularități locale există, fiind determinate de trăsăturile psihice ale unei colectivități, de modul de viață și de reflectare a concepției despre lume. În cazul românilor, intervin și anumiți factori specifici ai evoluției istorice : izolarea Romaniei orientale de restul romanității, contactul cu populații din centrul și sud-estul Europei (maghiari, slavi, albanezi și chiar turci, greci) etc.

După părerea editorului, una dintre particularități rezidă în faptul că basmul românesc reflectă o cultură de tip pastoral (pe lîngă cea de tip agrar, prezentă și în narațiunile altor po-

poare). La aromâni, Felix Karlinger identifică, de asemenea, supraviețuirea unor elemente (sau, cel puțin, a unor nume) din mitologia antică, cum ar fi motivul *moirelor* (arom. *miră* „ursitoare") sau al fetei transformate în dafin. Ne-am putea întreba, totuși, dacă nu este vorba de preluarea ulterioară de către aromâni a unor elemente din mitologia greacă (cf. și *Kiklopa* „Ciclopul" < ngr. Κύκλωπας, personaj introdus recent, pe cale cultă) și nu de o moștenire directă din antichitate. Așa cum observă chiar editorul, un asemenea fenomen s-a produs cu numeroase motive din poveștile orientale (arabe, turcești), care au pătruns la aromâni, avînd o largă circulație în sud-estul Europei.

Considerațiile comparatiste ale editorului apar nu numai în introducere, ci și în notele de la sfîrșitul volumului, care conțin prețioase comentarii pe marginea fiecărui text în parte. Astfel, pentru zona nord-dunăreană (dacoromână), se identifică motive în riturile bizantine (de exemplu, motivul icoanei făcătoare de minuni) sau se extinde sfera comparației pînă în Caucaz (unde se regăsește, de exemplu, motivul lui Polyphem). În ceea ce privește motivul însoțirii dintre un mort și o ființă aflată în viață (care apare, sub o variantă, într-un basm aromânesc), Felix Karlinger relevă marea lui circulație în spațiul european : din Peninsula Balcanică pînă în Bretagne și din Italia pînă în Scandinavia. Editorul identifică în basmul românesc și alte teme narative (Genoveva de Brabant, Oedip), pentru care stabilește — în cazul istroromânilor, de pildă — corespondențe în folclorul sloven și friulan.

Exemplele menționate ilustrează în mod convingător larga sferă tematică a textelor incluse de Felix Karlinger în prezenta culegere. Se înțelege că la baza selecției a stat tocmai posibilitatea identificării în folclorul altor popoare, în arii geografice mai apropiate sau mai îndepărtate, a temelor și motivelor narative întîlnite în basmul românesc. Prin integrarea basmului românesc într-un larg cadru european, obținem o imagine mai exactă despre locul și importanța temelor și motivelor care circulă în narațiunile populare românești.

Am putea vedea în romanitatea orientală un fel de placă turnantă între vaste zone folclorice : aici se intersectează motive narative care circulă din Caucaz pînă în Sicilia, din Anatolia pînă în Finlanda. Probabil că interferența unor motive diverse constituie o particularitate a narațiunilor populare românești.

Extrasă din bogata zestre a folclorului literar românesc, antologia alcătuită de Felix Karlinger este un dar pe care editorul îl face atît cititorului german iubitor de basm, cît și specialistului interesat de studiul comparat al narațiunilor populare. Pentru cititorul român este, în aceste împrejurări, cu atît mai plăcută surpriza să afle că editorul dedică volumul, tipărit în excelente condiții grafice, îndrumătorilor săi în cunoașterea limbii și a folclorului românesc : B. Cazacu și Ovidiu Bîrlea.

În încheiere, două observații de amănunt. Numele care se termină sau încep cu *hagi (Papahagi, Hagivreta* etc.) le poartă aromânii creștini, nu musulmani (foarte puțini la număr), pelerinajul făcîndu-se la Ierusalim, nu la Mekka (cf. p. 13). Afirmația că, exceptîndu-i pe dacoromâni, basmele provin de la „Volksgruppen, die kein Schrifttum besitzen" (p. 16) nu este valabilă în privința aromânilor, care au o tradiție literară scrisă de peste două secole.

NICOLAE SARAMANDU

IRMGARD LACKNER

Das Volksbuch Bertoldo in Rumänien, în **Arbeitskreis für rumänischen Sprache und Literatur,** Heft 4, Salzburg, 1981, 54 p.

Dacă înainte de monumentala lucrare a lui N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească*, numărul studiilor despre aceste opere, minimalizate pe nedrept, era redus, după 1960 interesul justificat al cercetătorilor români și chiar străini a crescut. O foarte recentă mărturie ne oferă cercetătoarea austriacă Irmgard Lackner de la Institutul de romanistică al Universității din Salzburg, care a închinat versiunii românești a *Istoriilor lui Bertoldo* o teză de doctorat *(Das Volksbuch Bertoldo von Giulio Cesare Croce in Italien und in Rumänien)* și trei studii, unul în volumul antologic *Rumänische Volksbücher* [1], altul în *Revista de istorie și teorie literară*, Tomul 30, nr. 2, 1981, p. 207—218 *(Bemerkungen über die rumänische Druckfassung des Volksbüches Bertoldo)* și al treilea, cel pe care-l recenzăm, sub titlul *Das Volksbuch Bertoldo in Rumänien,* apărut în *Arbeitskreis für rumänische Sprache und Literatur,* Heft, 4, al Universității din Salzburg.

Ceea ce merită a fi subliniat încă de la început este faptul că prin aria mult mai largă a investigațiilor întreprinse, prin pluralitatea problemelor puse în discuție și prin adîncimea voită a unora dintre ele, studiul *Das Volksbuch Bertoldo in Rumänien* reprezintă o contribuție interesantă, care merită toată atenția și prețuirea noastră.

Studiul lui Irmgard Lackner debutează cu o amplă prezentare a „orizontului de așteptare", conform sociologiei receptării în formularea teoretică binecunoscută a lui Paul Valéry și a lui Hans Robert Jauss. În acest sens, autoarea înfățișează climatul sociocultural și literar românesc din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, în care a pătruns cartea lui Giulio Cesare Croce, *Le sottilissime astuzie di Bertoldo.* Analiza, de ținută științifică, este convingătoare. Întîi, pentru că autoarea reține din sondarea socioculturală pe care o întreprinde datele care au favorizat pătrunderea cărții populare în țara noastră, cum ar fi de pildă faptul că cititorul (ascultătorul) român „virtual" era familiarizat cu *Esopia,* cu *Floarea darurilor,* cu snoavele din ciclul „Păcală" (vezi motivul bătăii sau venirii condiționate, al închiderii în sac etc.; sau Bertoldo, acel „Mischfigur" hîtru, care are un „frate bun" în persoana lui Păcală). La acestea se adaugă influența *Aufklärung*-ului, care pune accent pe funcția utilitaristă a literaturii, acea împletire a utilului cu plăcutul, care merge paralel cu tendința de a promova, alături de „cărțile de înțelepciune" cu pronunțat caracter moralizator, și o literatură „desfătătoare", recreativă, de imaginație, reprezentată de cărțile de aventură picarescă sau de atmosferă fantastică.

În ultima parte a primului capitol, atenția autoarei se îndreaptă spre definirea acestei scrieri și, implicit, spre stabilirea acestei apropieri cu opere, personaje și teme asemănătoare. Pentru valoarea lor, am reținut cîteva concluzii ale autoarei, care fac sinteza acestor opinii comparatiste.

Istoriile lui Bertoldo se apropie „cu mult mai mult decît *Esopia* de linia care duce spre literatura beletristică" (p. 21), deoarece sensul și forma snoa-

[1] Apărut la Darmstadt sub îngrijirea savantului romanist și filoromân Felix Karlinger, cel care a înființat Internationale Arbeitgemeinschaft für Forschungen zum romanischen Volksbuch.

velor ce intră în alcătuirea acestei opere se integrează mai bine cerințelor estetice ale „genului". Forma de construcție, acel „Wirkungsstrukturen", și concepția comico-carnavalescă diferențiază mult *Istoriile lui Bertoldo* de celelalte cărți populare care au circulat în spațiul românesc. În sfîrșit, există mari înrudiri sub raportul tipologiei între Til Eulenspiegel, Bertoldo, Giufo, Păcală, Nastratin Hogea ș.a.

Prezentînd, în cadrul capitolului al II-lea, cele șapte manuscrise românești, cifră superioară cu două și respectiv patru față de numărul manuscriselor semnalate de N. Cartojan și de I. C. Chițimia, Irmgard Lackner discută comparativ versiunea românească cu cea italiană, cercetare care îi oferă prilejul de a face cîteva constatări interesante. Așa, bunăoară, manuscrisul de la Moscova nu folosește aceeași sursă după care s-a copiat manuscrisul nr. 1417 din B.A.R., deși amîndouă provin din Moldova și sînt apropiate ca date (unul din 1774, celelalte din 1775), iar manuscrisul nr. 1067 din B.A.R. (fost nr. 6 M. Gaster) folosește un text în care traducătorul nu confundă pe „danno" cu „donna" (problemă semnalată la timpul potrivit și de cercetătorul John M. Kemble), cum întîlnim în manuscrisul românesc nr. 1417 din B.A.R.

De asemenea, traducătorul prim al versiunii românești, rămas necunoscut, ca și originalul traducerii, a trecut cu succes („Die Übertragung ist sehr geschickt vergesennen", p. 31) peste dificultățile ridicate de folosirea de către Giulio Cesare Croce a întorsăturilor de limbaj, de a crea un joc de cuvinte incitant carnavalesc, de a folosi polisemiile pentru o exprimare duplicitară etc. Aceasta n-o împiedică pe autoare să semnaleze totuși unele scăderi ce apar în condițiile absenței unei tradiții a scrierilor de acest gen în literatura noastră.

Plecînd de la constatarea că toate versiunile românești ale *Istoriilor lui Bertoldo* provin din Moldova, iar numărul lor este relativ mic, Irmgard Lackner presupune că această carte populară a avut o circulație restrînsă, teză la care noi nu subscriem, deoarece e greu de presupus ca românii transilvăneni, familiarizați cu Til Eulenspiegel și Păcală (se știe că frații Schott au culeș snoave din ciclul „Păcală" în acest spațiu românesc), să nu fi fost sensibilizați de un Bertoldo, frate bun, literar vorbind, cu cele două personaje. Iar cei din Țara Românească sînt, după cîte știm, mult mai aplecați structural spre acest gen de scrieri. În plus, odată depășite dificultățile ridicate de comicul de limbaj, de jocul de polisemii și polimorfisme, cu ambiguități metaforice — dovadă fiind însuși textul versiunii —, nimic nu mai putea împiedica răspîndirea cărții în întreg spațiul românesc.

Meritorie este și discuția purtată de autoare în ultimul capitol al lucrării, cel de-al treilea, referitor la tipăritura sibiană din 1799 a *Istoriilor lui Bertoldo*, în strînsă dependență cu prelucrarea germană în stil popular a lui Max Reichard, făcută însă după o versiune franceză a aceleiași cărți, versiune care atenuează sau omite multe dintre caracteristicile operei italiene. Ideea i-a fost sugerată de N. Cartojan, iar cercetarea nu este lipsită de interes și valoare, mai ales că multe constatări pun în lumină faptul că versiunea românească este o prelucrare și nu o traducere și că pe teritoriul patriei noastre au circulat mai multe redacții datorită surselor (grecească și germană) după care s-au făcut traducerile.

C. CIUCHINDEL

ION PILLAT

Eternități de-o clipă / Éternités d'un instant

Traducere de ANDREEA DOBRESCU-WARODIN. Prefață de AUREL MARTIN

București, Editura Minerva, 1980, 286 p.

Poezia lui Ion Pillat (1891—1945), cîntărețul bucolicelor încîntări ale Floricăi și ale Miorcanilor, poezie reunită în trei volume cu puțin timp înaintea sfîrșitului prematur al poetului, se citește și astăzi cu interes. În ciuda „tradiționalismului" care a determinat calificarea ei drept „poezie domestică" și apropieri cu lirica lui V. Alecsandri [1], ea nu este încă nici o poezie vetustă, nici formală.

G. Călinescu a observat căutările poetului de „a se reînnoi mereu", ceea ce l-a determinat să-l caracterizeze drept „un poet interesant, mai mult de afectare artistică, decît de sentiment" [2].

Autorul versurilor era, într-adevăr, un filolog erudit, bine informat asupra celor mai noi manifestări în epocă ale liricii universale, mai ales ale celei franceze. Licențiat în litere la Paris și traducător de poezie franceză, engleză și germană, el a conceput o poezie originală, sinteză armonioasă de simbolism, parnasianism și clasicism. Ultimele cicluri de versuri ilustrează o viziune clasicizantă, sprijinită de o deosebită acurateță în expresie. Așadar, o poezie nemijlocit izvorîtă din spiritualitatea românească, dar, prin acest filon de clasicism, deopotrivă de grăitoare asupra comunicării în timp și în spațiu cu o cultură înrudită, cea franceză. Iată de ce opera de traducere a Andreei Dobrescu-Warodin reprezintă un act de cultură necesar, o binevenită încercare de a media pentru cititorii francezi înțelegerea poeziei lui Pillat.

*

Plecînd de la postulatul că traducerea trebuie și poate fi practic posibilă în situația specială de confruntare a două idiomuri diferite, trebuie să convenim că ea este cazul-limită al unui contact între limbi. Privită în ipostaza sa ideală, opera traducătorului este, de fapt, după cum preciza G. Mounin, locul unde „rezistența la consecințele obișnuite ale bilingvismului este cea mai conștientă și mai organizată ; cazul în care locutorul bilingv luptă conștient contra oricărei devieri de la norma lingvistică, contra oricărei interferențe" [3].

Mulți cercetători (printre care amintim mai ales pe E. A. Nida [4], R. Jakobson [5] și G. Mounin [6]) și-au orientat cercetările spre problema interferențelor lingvistice ca manifestare a colectivităților umane mai largi și nu a indivizilor, în ipostaza lor particulară de locuitori bilingvi. Dacă este îndeobște admis că operația traducerii interesează pe lingvist ca „echivalență în diferență", teoreticienii nu oferă totuși

[1] Cf. E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I, București, Editura Minerva, 1973, p. 420 — 421.

[2] G. Călinescu, *Istoria literaturii române. Compendiu*, București, E.P.L., 1968, p. 346.

[3] G. Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963, chap. I, p. 4—5.

[4] E. A. Nida, *Principles of Translation. Exemplified by Bible Translation*, în vol. *On Translation*, Cambridge, Harvard Univ. Press, 1959.

[5] R. Jakobson, *On linguistic Aspects of Translation*, în vol. *On Translation*, ed. cit.

[6] G. Mounin, *op. cit.* ; vezi și idem, *Linguistique et philosophie*, Presses Univ. de France, 1975.

suficiente *principii operante* pentru practicianul-traducător, care încearcă performanța bilingvismului „total", aplicat unui cod stilistic anume.

Două poziții extremiste se detașează în problema corelării teoriei cu practica traducerii de literatură :

(a) considerarea acesteia ca „disciplină exactă, posedînd tehnicile sale și problemele sale particulare și care merită să fie studiată după tehnicile de analiză actualmente la cinste în lingvistică" [7] ;

(b) înțelegerea ei ca artă, ieșind într-o anumită măsură de sub controlul lingvisticii. Ed. Cary este unul dintre reprezentanții acestei concepții, atunci cînd afirmă că „traducerea poeziei este o operă poetică", „pentru a traduce trebuie să te manifești ca poet" și că „traducerea literară nu este o operație lingvistică, ci o operație literară" [8].

În lumina celor spuse mai sus, cu atît mai mult devin semnificative criteriile avute în vedere de traducătoare pentru a facilita accesul receptorului francez la această poezie.

*

Andreea Dobrescu-Warodin precizează în *Notă asupra ediției* că „nu a menținut criteriul cronologic", ci a adoptat „criteriul tematic", grupînd materialul „astfel încît să trezească și să rețină atenția cititorului" (p. 43). S-ar putea obiecta că unei anumite categorii de lectori francezi criteriul tematic nu-i este suficient de relevant pentru evoluția artistică a unui poet străin și, în ultimă instanță, pentru valoarea sa.

Nu poate fi indiferent faptul că volumul, deschis de o capodoperă de maturitate artistică *(În vie)*, este ilustrat în cuprins și de poezii mediocre, unele scrise în tinerețe *(În catedrală*, p. 226 ; *Îngerul amintirii*, p. 74; *Leda*, p. 106, ș.a.).

Dificultățile inerente oricărei opere de traducere s-au ivit, firesc, și în acest caz. Privitor la raportul fundamental denotație-conotație, se cuvine să observăm „conotațiile etnogeografice" [9], adică informațiile referitoare la integrarea denotatului într-o anumită arie geografică și culturală. Ele sînt proprii la două categorii de termeni : *(a)* așa-numitele „neaoșisme" [10] și *(b)* așa-numitele „exotisme" [11]. „Conotațile social-politice" se grefează pe unii dintre termenii purtători de conotații etnogeografice. Din exemplele oferite de aceste două categorii, semnalăm în traducerea de față : *haiduci (Aci sosi pe vremuri) — les haïdouks" ; pridvor (ibidem) — „terrasse" ; în dreptul pridvorului (ibidem) — „devant le perron" ; pridvorului străbun (Ctitorii) — „la porte des ancêtres" ; suman (ibidem) — „manteau" ; vîlnic (Cireșul) — „jupe" ; tocălie (În vie) — „une cloche de bois"*.

În ceea ce privește așa-numitele „exotisme", exprimate prin neologisme, traducerea beneficiază de filiația franceză a acestor cuvinte : *berlină (Aci sosi pe vremuri) — „la berline" ; crinolină (ibidem) — „crinoline"*.

Din categoria „conotațiilor afective", exprimate de arhaisme în textul original, menționăm : *moșie (Toamnă la Miorcani) — „terre"; o moșie (Poetul) — „un lopin de terre"; mi-am ctitorit (Ctitorii) — „j'ai fondé" ; descălecînd*

[7] Cf. R. Jakobson, *op. cit.*, p. 234.

[8] Vinay și Darbelenet, *Stylistique comparée*, apud G. Mounin, *op. cit.*, p. 11.

[9] Cf. V. Șerban, Ivan Evseev, *Vocabularul românesc contemporan*, Timișoara, Editura Facla, 1978, p. 140 — 149.

[10] Cuvinte sau expresii românești fără echivalente în alte limbi care denumesc obiecte sau fenomene cu pronunțat specific național.

[11] Cuvinte sau expresii care evocă realități specifice altor arii geografice sau culturale.

(ibidem) — *„y fonda son royaume"*. Se observă cum majoritatea acestor conotații nu și-au găsit întotdeauna echivalentul necesar în traducere, uneori variația sinonimică (cf. *mi-am ctitorit, descălecînd)* fiind neutralizată.

Și alte cuvinte sau expresii cu valoare conotativă în original uneori își pierd sau își modifică efectul emoțional în traducere : *ganguri (Capela)* — *„arcades d'or"* ; *mladă (Bocetul)* — *„fruit"* ; (hornul) *nu mai trage ... din ciubuc (Seară de țărm)* — *„la cheminée ne laisse plus passer la fumée"* ; *lutul meu (Helladă)* — *„mon corps"*.

Din punct de vedere stilistic sînt de reținut unele notabile reușite ale traducerii. De exemplu :

Cîntec de leagăn

„Dormi, dormi, să te-adorm ți-am adus
Fluturii, frunzele, florile
Și norii tiviți de apus,
Ce zboară pe sus,
Serile, stelele, zorile,
Să dormi ți-am adus,
Ți-am adus ...
. . . . . .
Dormi, dormi, să te-adorm ți-au atins
Umărul, umbrele, undele...
Sărutul lor ochii ți-a stins,
Pe pernă au nins
Visele, vrerile, verile...
Și somnul te-a prins,
Mi te-a prins..." (p. 182).

Berceuse

„Dors, dors, pour t'endormir je t'ai apporté
Les papillons, les feuilles, les fleurs ailées,
Et les nuages à lisière au couchant
Vers le haut s'envolant,
L'aube, les étoiles, les soirées,
Pour t'endormir je te les ai apportées,
Je te les ai apportées...
. . . . . .
Dors, dors, pour t'endormir ont frôlé
Ton épaule, les ombres, les ondes...
Leur baiser tes yeux ont fermé
Sur ton oreiller ont neigé,
Les rêves, les désirs, les étés...
Le sommeil t'a enveloppée,
Enveloppée..." (p. 183).

Menționăm în același sens *A doua moarte (Le seconde mort)*, p. 86, și *Pe țărm (Sur le rivage)*, p. 130.

Alături de aceste calități ale traducerii, semnalăm și unele deficiențe, datorită cărora textul tradus apare uneori sub nivelul originalului. De exemplu :

(a) traducerea trunchiată, incompletă, a unor sintagme :

„Și morții mor aievea *iubirilor de țară"*.
(Soldați de plumb)

„Et les morts meurent pour de bon, *avec leur amour"*.

(b) folosirea abuzivă a unor cuvinte de umplutură, impusă de „necesități" de versificație :

„Ca marea care-și mișcă argintul-viu sub lună".
(Nu-s vindecat cu totul...)

„Comme la mer qui meut son vif argent *sous une lune-dragon"* ;

sau

„Lasă barbarii să vină".
„Laisse venir les barbares *aux hideuses mains"*.

Uneori jocul de cuvinte bazat pe derivare lexicală este neutralizat în traducere :

„De cînd îți legi sandala, s-au dezlegat milenii".
(Friză II)

„Depuis que *tu attaches* ta sandale, des milliers d'années *s'effeuillent"*.

Alteori traducerea frustrează textul de epitete aproximativ sinonime, redundanță căutată în original :

„băiatul oacheș lua de coarne țapul negru".

„le garçon brun attrappe le taureau par les cornes".

Epitetul rar este cîteodată substituit în traducere printr-un echivalent banal :

„Deşi frunzişul *supt de soare* în ploaie *veştedă* revine".

(Femeia pe pajişte)

„Bien que le feuillage *battu par le soleil* revient sec en pluie *fine*".

Metafora exprimată nominal este uneori tradusă prin perifrază sau prin verb, pierzînd din intensitate :

„E vinul de-altădată *al anilor* din noi".

(Octombrie)

„C'est le vin d'autrefois, ces années qui *ennivrent*" ;

sau :

„luceferii privirii".

(Îngerul amintirii)

„je voyais briller son regard".

Antiteza nu este suficient subliniată, neglijîndu-se termenii opoziţiei :

„Cînd *gol* va fi cireşul, iar cerul *plin* de stele".

(Cireşul)

„Plus de cerises sous le ciel d'étoiles parsemé".

*

Reflecţiile şi observaţiile de mai sus pe marginea ediţiei bilingve a poeziilor lui Ion Pillat pun în lumină încă o dată deosebitele dificultăţi care stau în faţa traducătorului unei creaţii poetice; dilema *transpunerii dintr-un cod* (limbă) *într-altul* sau a *recreării textului* este mereu actuală, iar soluţiile optime ale rezolvării ei sînt diferite.

Traducerile Andreei Dobrescu-Warodin ilustrează şi ele această dilemă.

LIGIA ZISSU

NOTE

BAZIL GRUIA

Blaga inedit. Efigii documentare

Cluj-Napoca, Editura „Dacia", col. „Testimonia", 1981, vol. I, 195 p. ; vol. II, 223 p.

Orice mărturie despre un mare scriitor al literaturii noastre nu poate fi decît interesantă. Trebuie subliniată, în acest context, strădania poetului Bazil Gruia de a strînge preţioase mărturii despre viaţa şi opera lui Lucian Blaga, în scopul cunoaşterii amănunţite a biografiei scriitorului şi filozofului, ca şi pentru a pătrunde în tainele creaţiei. În 1974 Bazil Gruia a publicat un prim volum de mărturii cu privire la Blaga, apreciat de Ş. Cioculescu, Dumitru Micu, I. Pervain, Mircea Zaciu, D. Vatamaniuc şi alţii. Acelaşi autor tipăreşte la sfîrşitul anului 1981 două volume intitulate *Blaga inedit. Efigii documentare.*

Informaţiile cuprinse în aceste două volume provin din surse diferite : cunoaşterea nemijlocită a scriitorului L. Blaga, mărturiile altor persoane care au trăit în preajma lui, confruntarea lor cu documentele de epocă şi de arhivă. Cele două volume aduc un preţios capital informativ, ce poate fi util la închegarea biografiei lui Blaga, ele încadrîndu-se într-o etapă pregătitoare de selecţionare a textelor inedite, documentelor, corespondenţei, iconografiei cu privire la toate vîrstele, fizice şi spirituale, ale scriitorului. Astfel poetul, dramaturgul, filozoful şi memorialistul dobîndesc o mai precisă conturare a portretului uman şi artistic, cu trăsăturile lui distincte, particulare. Unele dintre documentele transcrise şi comentate de Bazil Gruia aparţin familiei scriitorului, dar cele mai multe sînt culese din arhive par-

ticulare, care s-ar putea risipi și chiar distruge, ceea ce nu ar fi în interesul valorificării moștenirii culturale.

Merită să fie amintit și procedeul de lucru utilizat de autorul cărții : el a adunat material (manuscrise, variante ale unor poezii, versuri inedite, fotografii, dedicații, texte consacrate lui Blaga) la care a adăugat evocarea corespunzătoare, în concordanță cu vocea documentelor, ferind-o astfel de erorile memoriei, datele reușind să aibă o valoare certă.

În volumul din 1974 s-a utilizat procedeul înșiruirii alfabetice ; în recenta carte s-a preferat criteriul cronologic, cu scopul de a fi urmărite etapele creației scriitorului Blaga într-o succesiune firească, ilustrînd astfel devenirea omului și a creatorului, în aspirația lui spre desăvîrșirea artistică.

Dată fiind mulțimea relatărilor, am putut constata că anume momente au fost relatate de mai mulți martori, uneori cu o pronunțată subiectivitate, dar autorul cărții a căutat să restituie valoarea actului în sine, a evenimentului întîmplat ca atare. Regăsim numeroase momente din copilăria și adolescența poetului, începuturile creației beletristice, aspecte ale erosului, amănunte despre situația materială și morală din ultimul deceniu de viață al scriitorului. „În egală măsură omul și demiurgul — iată obiectivul lucrării de față. Obiectiv cît se poate de firesc, ținînd cont de faptul că, în întregul personalității sale, cele două calități ființau asemenea vaselor comunicante" (p. 15).

Din sumarul celor două volume reținem ca deosebit de utile și interesante : *Lucian Blaga și Cercul literar ; Blaga și folclorul bănățean, „Întîlniri cu Goethe", În față cu Hronicul și cîntecele vîrstelor*, ca și capitolul final *Repertorii*, care cuprinde numărul poeziilor inedite, piesa de teatru, tot inedită, intitulată *Dar de Crăciun*, variantele unor creații și mai ales un număr de 35 de poezii, cărora li se indică geneza. Această carte — spune autorul — nu vrea să fie „numai o impresionantă colecție de documente inedite și rememorări consemnate ca-ntr-un stereotip proces-verbal, ci, prin comentare și interpretare din însuși interiorul, miezul materialelor, relevînd semnificația amănuntului biografic și al documentului inedit, fiecare capitol se constituie într-o efigie documentară proprie, inconfundabilă" (p. 16—17).

În concluzie, cele două volume, ca și cel din 1974, se adresează viitorului biograf al lui Blaga, punîndu-i la îndemînă un variat material documentar.

NAE ANTONESCU

Școala Mehedințiului, 1981, nr. 6—7

Drobeta—Tr.-Severin, 1981, 298 p.

Volumul editat de Casa corpului didactic Mehedinți, cu sprijinul Inspectoratului școlar județean și al Comitetului Sindicatului învățămînt, este coordonat de prof. dr. C. Negreanu, care a știut să obțină colaborarea unor cadre didactice din învățămîntul de toate gradele.

Debutînd cu articole de sinteză privind starea economică și social-culturală a Mehedințiului, precum și perspectivele ei (Iulian Ploștinaru) sau progresul și funcționalitatea învățămîntului (Elena Catrina), sînt cuprinse aici dezbateri referitoare la probleme de metodologie a predării și de artă pedagogică, la diferite trepte școlare și la diferite discipline, semnate de o serie de învățători (solicitarea colaborării lor fiind lăudabilă) și profesori, precum Pătru Cîrstescu, Eugenia Mircea, Ion Florică, Eugenia Marincovici, Anca

Vlăduț Pegulescu, Renate Becker, Emanuela Bușoi, Dumitru Cojocaru, Sorana Ciolna, Dan Dumitrescu, Mihai Rădulescu, Silvia Isari, Camelia Mărculescu ș.a.

Sînt de remarcat, de asemenea, articolele care prezintă publicații periodice mehedințene puțin cunoscute sau necunoscute, precum *Alegătoru mehedințean* (1905), din care se reproduc două interesante scrisori ale lui C. Rădulescu-Motru, *Blocul* (1936), ziar de luptă democratică, sau *11 Iunie 1901*, număr unic în țară (păstrat la Drobeta—Tr.-Severin și necunoscut pînă acum), tipărit de profesorii și elevii Liceului „Traian", cu articole valoroase de educație, de prețuire a monumentelor naționale locale, de urbanistică severineană.

Fiind în preajma sărbătoririi centenarului Liceului „Traian" (1983), o serie de articole evocă mai ales valorile din trecut ; de pildă, „amintirile" prof. univ. D. Gr. Constantinescu omagiază figurile unor profesori rămași în mintea foștilor elevi ca mari dascăli, despre care se va mai vorbi : Dumitru Mateescu (latină și greacă, în stare să predea și matematicile), Al. Teodorescu (latină și istorie antică), Nae Herăscu (fizică și chimie), V. Vîrcol (română și istorie), Const. D. Ionescu (română și italiană), Mihai Gușiță (română și științele naturii), Marcel Fontaine (franceză), Dimitrie Macovei (științele naturii), Const. Danciu (istorie) etc. Cei mai mulți aveau o pregătire multilaterală (unii cu cercetări științifice recunoscute) și se impuneau elevilor prin prestanța și știința lor indiscutabilă. Cîteva articole sînt consacrate promotorului ciberneticii la scară mondială, lui Ștefan Odobleja, om de o mare capacitate intelectuală și de o modestie exemplară. Sînt evocați, de asemenea, profesorii de muzică I. Șt. Paulian și C. Buică (de C. Civitu), Gheorghe Țițeica, fost elev al liceului, căruia i se stabilește numele exact din actul de naștere : *George Radu Țițicu* (de către prof. N. Chipurici), precum și alte personalități mehedințene.

Nu lipsesc studiile și articolele referitoare la toponimie mehedințeană dispărută (Ion Vintilescu), toponimie din zona Sișești (Dinuț Titu), onomastică mehedințeană (Emilia Parpală), grai mehedințean (Marin Petrișor), matematică și studiul limbajului poetic (Viorel Sahagia), simetrie în proverbe (C. Negreanu), folclorul copiilor (Emilia Comișel), precum și la preocupările științifice ale lui Gr. Cobălcescu pentru Mehedinți (Răzvan Stroe-Oancea) etc.

În domeniul științelor umanistice și al literaturii, se discută problema existenței și civilizației dacilor (I. D. Lăudat), creația lui Eminescu (Augustin Z. N. Pop, Victor Stoleru și V. Pârvănescu), simfonia onomatopeelor la Bacovia (D. Șonea), poezia lui Arghezi (Victor Rusu) etc.

Ar fi fost util la „cenaclul literar" să se urmărească, printre altele, îmbogățirea culturii literare a elevilor și cu valori din literatura românească contemporană, știind că programa și manualele nu pot să cuprindă tot ceea ce ar trebui din cîmpul literaturii.

Există în paginile *Școlii Mehedințiului* și notabile încercări literare, dintre care amintim versurile Ofeliei Mihuț și ale lui Ion Șerban Drincea, proza de talent a regretatului învățător Ion Penteș : *Filimon Sîrbu* (în ultimele trei numere ale publicației) etc., precum și poezii populare culese de Liviu Gh. Păunescu și de Dinuț Titu. Volumul se încheie cu recenzii și note.

În totalitate, nr. 6—7, 1981, din *Școala Mehedințiului* este o culegere de articole și contribuții care fac cinste profesorimii mehedințene.

I. C. CHIȚIMIA

A magyarországi románok néprajza — tanulmányok (Etnografia românilor din Ungaria — studii)

Budapesta, Tankönyv Kiadó, 1981

A apărut recent cel de-al III-lea volum din seria de studii pe care Editura didactică din Budapesta îl pune la dispoziția cititorilor interesați să cunoască unele aspecte din viața spirituală, din obiceiurile românilor din apropierea graniței cu România.

Ca și celelalte volume apărute în anii precedenți, prezentul volum conține mai mult considerații în legătură cu obiceiurile de înmormîntare și de nuntă ale românilor din Ungaria și cu manifestările folclorice legate de ele, dar nu sînt neglijate nici aspectele legate de obiceiurile de peste an sau de fenomenul povestitului, făcîndu-se corelații cu unele creații epice de reală valoare cuprinse în motive larg răspîndite în folclorul bihorean ori în cel bănățean din România.

Volumul cuprinde trei studii, semnate în ordine, de : László S. Károly, *Bocete românești din Ungaria;* Sámuel Domokos, *Poveștile lui Vasile Gurzău, colinde, urături de Anul nou, cîntece populare și un bocet din Micherechi ;* Simon (Oros) Ana, *Creații populare legate de nuntă și înmormîntare în comuna Micherechi.* Desigur, nu toate studiile au o valoare egală, nici experiența cercetătorilor nu este aceeași, dar toate se caracterizează prin probitate științifică, prin acuratețea înregistrării unui material etnologic extrem de prețios, cules în ultimii douăzeci de ani cu mijloace moderne de cercetare. Autorii sînt binecunoscuți oameni de știință cu experiență în studierea folclorului românesc, cum e S. Domokos ori L. Károly, dar și mai tineri, cum e Simon (Oros) Ana, al cărei studiu, după cum se poate deduce, a fost, la bază, lucrare de licență. Fiecare studiu e urmat de un rezumat în ungurește și de unul în franțuzește spre a le asigura o circulație informațională mai largă. Să mai precizăm că printre localitățile în care s-au făcut anchete locul întîi îl deține Micherechi, unde populația românească este covîrșitoare (i se și spune „micul București"). Există deja o tradiție în studierea folclorului din Micherechi, dacă ar fi să menționăm doar cercetările lui S. Domokos (mai vechi) sau ale lui Al. Hoțopan. Se conturează astfel posibilitatea alcătuirii unei monografii exhaustive a producțiilor populare micherechene. Cercetările de pînă acum dovedesc cu prisosință acest lucru.

L. Károly *(Bocete românești din Ungaria)* a efectuat anchete, începînd cu 1976, printre românii din Ungaria, cu titlu informativ-orientativ, urmărind obiceiul plîngerii morților în cadrul mai larg al obiceiurilor de înmormîntare și folclorului (bocetele), universul de credințe al medicinii populare (descîntece și diferite activități tămăduitoare), folclorul sărbătorilor de Crăciun (colinde). Această muncă e concepută de autor ca parte a cercetărilor folclorice contrastive și comparative din centrul și sud-estul Europei, avute în vedere încă la Congresul internațional de etnologie și antropologie de la Moscova din 1976. În felul acesta, sînt culese împreună cu melodia respectivă — lucru foarte important pentru etnomuzicologi — 16 bocete din următoarele localități (menționînd și terminologia locală) : Aletea, Apateu, Chitighaz, Leta Mare, Micherechi, Săcal, deci din aproape toate localitățile mai importante din această zonă.

S. Domokos, savant cu preocupări multiple privind literatura și folclorul românesc, istoric și cercetător literar de prestigiu, face, în studiul citat, o prezentare succintă, dar sugestivă a vestitului creator (artist) popular Va-

sile Gurzău (decedat de curînd), povestitor bilingv din Micherechi, din al cărui repertoriu de povești a publicat încă în 1968. Unele povești : *Muierea cea săracă, Împăratu' și naroanca, Boieru,* au rămas nepublicate atunci și abia acum văd lumina tiparului. Unele dintre poveștile lui V. Gurzău conțin teme și motive ce nu au fost semnalate în catalogul basmelor românești al lui *Schullerus,* nici în cel internațional *Aarne-Tompson,* deci ele prezintă o importanță în plus.

În afară de povești, S. Domokos a cercetat la Micherechi și alte specii folclorice : cîntece populare, colinde, urări de Anul nou și un bocet (culese de la Ileana ... din Micherechi — nu e dat numele întreg — creații „făcute" ... din închipuire, în 1952). Multe dintre aceste creații reiau motive cunoscute în folclorul românesc din Transilvania și din Bihor (cum e cîntecul *Cucuruz cu frunza-n sus),* dar variantele din Micherechi aduc nuanțe noi, specifice locului și unei comunități compact-românești din Ungaria *(Frunză verde trei grănate).* Colindele notate de S. Domokos sînt răspîndite în toată zona Bihorului, inclusiv cele cu conținut laic *(Puică neagră ciupelită),* dovadă că fenomenul colindatului e și aici antecreștin, cu funcții augurale, păstrate pînă azi, dar și de întrajutorare.

Simon (Oros) Ana se ocupă de folclorul obiceiurilor nunții și ale înmormîntării din Micherechi (cu precizarea deosebirilor dintre horele mortului și bocete). Cele din urmă sînt mult mai expresive în raport cu primele, deoarece sînt opera unor „profesioniști" și oameni ai bisericii. Creațiile culese sînt ordonate pe categorii de vîrstă (în cazul obiceiurilor de înmormîntare) și pe secvențele desfășurării ceremonialului (în cazul obiceiurilor de nuntă). Repertoriul strigăturilor la nuntă este bogat și variat, așa cum se întîmplă în tot Bihorul (pînă și denumirea „descîntec" pentru „strigătură" e aceeași). Oricum Micherechiul e localitatea cu cel mai bogat folclor românesc din Ungaria.

Să mai precizăm că studiile acestui volum respectă fidel transcrierea fonetică, cuprind date complete despre informatori, trimiteri la o vastă bibliografie, ca atare ele pot fi bine utilizate de specialiști (etnologi, folcloriști, lingviști-dialectologi) și, nu în ultimul rînd, de un public cititor tot mai exigent.

TĂNASE FILIP

Dat la cules 15-III-1982. Bun de Tipar 20-V-1982.
Coli Tipografice 8. Tiraj 4 657 ex.

Tiparul s-a efectuat sub c-da nr. 550 la
Tipografia Universității din București

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

ÎN ATENȚIA COLABORATORILOR

1. Culegerea *Limbă și literatură* publică articole, studii, recenzii și note ale membrilor filialelor și subfilialelor S.S.F. (profesori, învățători, cercetători, studenți), în domeniul limbii, literaturii, folclorului, istoriei învățământului limbii și literaturii române și didacticii moderne.

2. Autorii sînt rugați să țină seama la redactarea textelor pe care le înaintează redacției spre publicare de următoarele :

a) contribuțiile, între 3 și 15 pagini dactilografiate la două rînduri în două exemplare, vor fi însoțite de o *notă* cuprinzînd : *numele și prenumele autorului, funcția,* eventual *titlul științific, instituția unde lucrează, filiala din care face parte, adresa la care locuiește, nr. de telefon* (de acasă și de la locul de muncă) ;

b) titlul articolului va fi scris cu majuscule și va fi subliniat ; numele, prenumele și locul de muncă (școală, liceu, universitate, institut de cercetare etc.) vor fi plasate sub titlul articolului ;

c) în text se vor indica cuvintele care trebuie culese cu *litere cursive* (prin subliniere) sau culese *spațiat* (prin subliniere cu linie întreruptă) ;

d) referințele la alți autori și la alte lucrări citate în text vor fi date în note de subsol, numerotate de la 1 în continuare, astfel :

— titlurile cărților, articolelor și ale publicațiilor periodice și neperiodice — reviste, culegeri, anuare, buletine etc. — vor fi subliniate pentru a fi culese cu litere cursive ; după autor și titlu se vor preciza : localitatea de apariție, editura, anul și pagina ; la articolele apărute în periodice, se menționează anul, numărul de apariție și pagina.

— dăm două exemple de trimitere bibliografică :

Tudor Vianu, *Probleme de stil și artă literară,* București, Editura pentru literatură, 1955, p.

G. Barițiu, *Naționalitatea,* în *Foaie pentru minte, inimă și literatură,* an. VII (1844), nr. 51, p.

— în cazul că se trimite la altă lucrare a aceluiași autor, numele acestuia se înlocuiește cu *Idem ;* dacă se trimite la aceeași lucrare și la același autor, se folosește *Ibidem.*

e) dacă textul trimis spre publicare se bazează și pe alte lucrări în afara celor citate în notele de subsol, acestea vor fi prezentate la sfîrșitul contribuției ca *Bibliografie,* în ordine alfabetică pentru autori și cronologică pentru lucrări ale aceluiași autor. Bibliografia va fi redactată după normele de mai sus ;

f) în cazul în care autorul folosește prescurtări în text, lista abrevierilor (siglelor) este obligatorie.

3. Autorii contribuțiilor trimise spre publicare vor reține manuscrisul și o copie dactilografiată pentru corectarea în pagină sau pentru refacerea în cazul articolelor trimise de redacție în acest scop.

4. Se precizează că textele care nu se încadrează în tematica culegerii *Limbă și literatură,* culegere adresată profesorilor din învățămîntul filologic de toate gradele, și care nu sînt prezentate în conformitate cu normele de mai sus nu vor fi luate în discuția colectivului de redacție și nu se înapoiază autorilor.

7553
***
1982

LIMBĂ ȘI LITERATURĂ

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

0 IUL. 2005

LIMBĂ ŞI LITERATURĂ

Culegere de articole şi studii pentru profesorii din învăţămîntul de toate gradele, pentru învăţători şi studenţii filologi.

— în anii 1955—1970 au apărut douăzeci şi şapte de volume (indice în vol. XXIV, 1970);

— în anii 1972—1974 — douăsprezece volume (indice în vol. IV, 1974);

— în anii 1975—1977 — şase volume (indice în vol. II, 1977);

— în anii 1978—1980 — douăsprezece volume (indice în vol. IV, 1980).

Începînd cu anul 1978, culegerea **Limbă şi literatură** apare în patru volume, cu un conţinut îmbunătăţit, în cadrul rubricilor: **Limbă şi stil, Limba română de azi, Cultivarea limbii, Mica enciclopedie a limbii române, Teorie, critică, istorie literară, Analize de text, Limba şi literatura română peste hotare, Texte şi documente, Folclor, Didactica modernă, Perfecţionare, doctorate, grade didactice, Din istoria învăţămîntului limbii şi literaturii române, Recenzii, Note**, urmărindu-se în special perfecţionarea învăţămîntului, integrarea acestuia cu cercetarea şi producţia, dezbaterea unor probleme teoretice şi practice ale predării şi învăţării limbii române, culegerea şi valorificarea datelor de istorie literară din diferite colţuri ale ţării.

I 7553

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

-- ULL. 2014

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Limbă și literatură

I.L.L. 2022

BUCUREȘTI — 1982

34242.

Limbă şi literatură apare sub egida Societăţii de ştiinţe filologice din R. S. România, cu sprijinul unui comitet alcătuit din : V. ARVINTE (Iaşi), ION DODU BĂLAN, ŞERBAN CIOCULESCU, CONSTANTIN CIOPRAGA (Iaşi), ION COTEANU, CORNEL CÎRSTOIU (Tg.-Jiu), I. CRĂCIUN (Piatra-Neamţ), LIVIA DASCĂL (Braşov), AL. GRAUR, D. PĂCURARIU, T. PETRIDE (Brăila), GH. POP (Baia Mare), IOAN RAŢIU (Tg.-Mureş), I. RIZESCU, GAVRIL SCRIDON (Cluj-Napoca), ROMULUS TODORAN (Cluj-Napoca), G. I. TOHĂNEANU (Timişoara)

Această culegere de articole şi studii apare sub îngrijirea următorului colectiv : MIRCEA ANGHELESCU, MIOARA AVRAM, GH. BULGĂR, **BORIS CAZACU, redactor responsabil,** I. C. CHIŢIMIA, CLARA GEORGETA CHIOSA, PAUL CORNEA, **MIRCEA FRÎNCULESCU, redactor,** MIRCEA HANDOCA, I. HANGIU, LILIANA IONESCU-RUXĂNDOIU, ŞTEFAN MUNTEANU, AL. NICULESCU, ADRIANA NICULIU, A. GH. OLTEANU, N. SARAMANDU, D. SĂVULESCU, GRAZIELLA ŞTEFAN

Limbă și literatură

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA Vol. III, 1982

Sumar

Limbă și stil

G. MIHAILĂ — Contribuții lingvistice ale lui B. P. Hasdeu între 1881 și 1883 293
LILIANA IONESCU-RUXĂNDOIU — Funcții ale adresării și referirii în comediile lui I. L. Caragiale 299
CAMELIA STAN — Transpoziția — un procedeu fundamental al comicului verbal în dramaturgia actuală 304
LIVIU GROZA — Arhaisme frazeologice de proveniență franceză . . 312

Cultivarea limbii

AL. GRAUR — Limbajul pretențios 318

Mica enciclopedie a limbii române

SUZANA-CARMEN DUMITRESCU — Asimilare 320

Teorie, critică, istorie literară

ȘERBAN CIOCULESCU — Între istorie și literatură 322
ION BUZAȘI — Andrei Mureșanu — traducător 327
FLORIN MANOLESCU — Parodia ca teorie și practică a discreditării la I. L. Caragiale 335
ADRIANA NICULIU — Sens metaforic în poezia lui Octavian Goga . 346
VASILE PARFENIE — Observații privind titlul romanului *Concert din muzică de Bach* 353

Analize de text

EMANUELA CRIȘAN — Ion Minulescu : *Partenza* 358
LIVIUS PETRU BERCEA — Tudor Arghezi : *Nu v-am sădit* (o artă poetică) 367
VASILE POPOVICI — Marin Preda : *Moromeții* (descrierea în travesti) 370

Folclor

A. GH. OLTEANU — Cîteva observații privind structura și funcțiile metaforei în lirica populară 376

Didactica modernă

TATIANA SLAMA-CAZACU — Comunicarea orală dialogată în teoria lingvisticii și în didactica modernă a limbii române . . . 385
CRISTINA CĂLĂRAȘU — Cîteva principii teoretice referitoare la gramatica verbului în manualele de școală 394

Discuții

NICOLAE VERDEȚU — Reflecții despre pedagogia lecturii . . . 403

Cronică

B. CAZACU — *Limba română* la 30 de ani de existență 407

Recenzii

FLORICA DIMITRESCU, *Dicționar de cuvinte recente* (B. Cazacu) ; MARIA CVASNÎI CĂTĂNESCU, *Structura dialogului din textul dramatic (cu referire la dramaturgia românească)* (Ștefan Munteanu) ; *Valori bibliofile din patrimoniul cultural național. Valorificare-cercetare* (I. Hangiu) ; WERNER BAHNER, *Forme, idei, evoluții în literaturile popoarelor romanice* (Paul Cornea) ; N. I. POPA, *Studii de literatură comparată* (Corneliu Nistor) ; *Lermontovskaia Enciklopedija* (Elena Cervinschi) ; MARIAN BARBU, *Romanul de mistere în literatura română* (Constantin M. Popa) ; COSTEA MARINOIU, *Istoria cărții vîlcene în sec. XVII—XVIII* (I. C. Chițimia) ; *Mihail Sebastian interpretat de...* Antologie, prefață, tabel cronologic și bibliografie de ANATOL GHERMANSCHI (Mariana Bara) 409

Note

TITU MAIORESCU, *Scrieri de tinerețe (1858—1862)*. Ediție îngrijită, prefață și note de SIMION GHIȚĂ. Traducerea textelor : ALEX. IONESCU, RADU STOICHIȚĂ, ION HERDAN, TUDOR VIANU, I. E. TOROUȚIU (Valeria Guțu Romalo) ; *Dialogue. Revue des études roumains*, nº 7, 1981 (Paul Cornea) 434

Contribuții lingvistice ale lui B. P. Hasdeu între 1881 și 1883

G. MIHAILA

De curînd lingvistica românească a consemnat centenarul *Cuventelor den bătrîni* (t. I—III și *Suplement* la t. I, București, 1878—1881), impunătoarea operă a lui B. P. Hasdeu — de la a cărui moarte se împlinesc 75 de ani [1] —, piatră de temelie a lingvisticii și filologiei românești. În cele ce urmează, ne propunem să facem o scurtă trecere în revistă a lucrărilor lingvistice și filologice publicate de savant în decursul a trei ani, 1881—1883, ce despart *Cuventele den bătrîni* de cealaltă operă capitală a sa, *Magnum etymologicum Romaniae* (1884—1898).

Atît tomul I, cît și al II-lea din *Cuvente* reprezintă, după aprecierea lui Hasdeu însuși, ca și a comentatorilor și continuatorilor săi, „ceva întreg, complet, îmbrățișînd un teren independinte și bine determinat" (*Prefața* la t. II). Am reamintit acest lucru, pentru a nu se deduce că această operă nu este, în felul ei, încheiată, cum ar rezulta din programul pe care autorul îl anunța în același loc : „Sinteza operei întregi, conspectul sistematic al consecințelor sale pentru istoria limbei române din toate punctele de vedere, va face obiectul tomului III, prin care sper a încheia lucrarea".

Ideea era reluată în prefața și în primul paragraf din tomul III, intitulat *Istoria limbei române*, care urma să aibă două părți. Partea I era concepută ca „o introducere generală în linguistică", cu titlul *Principie de linguistică*, din care a apărut la începutul anului 1881 numai „Făscioara I", cuprinzînd două capitole : I. *Conspectul științelor filologice* și II. *Linguistica în genere*. Fascicula II a Părții I ar fi trebuit să mai cuprindă capitolele : III. *Linguistica în specie*, IV. *Viața limbei* și V. *Metodă și metode*.

Cît privește Partea a II-a, Hasdeu își definea mai amănunțit intențiile la sfîrșitul prefeței : „«Istoria limbei române», obiectul părții a doua, este o consecință și tinde a fi o sinteză a numeroaselor texturi publicate în *Cuvente den bătrîni*, alăturîndu-se cu toate tipăriturele noastre cele vechi, mai ales din secolul al XVI-lea, precum și cu mai multe manuscripte inedite de aceeași epocă, dintre cari ne mărginim a

[1] Născut la 16 februarie 1836 — mort la 25 august 1907.

menționa aci prețiosul *Evangheliar* de la 1574 din *British Museum* și nu mai puțin prețiosul codice în posesiunea profesorului Sbiera de la Cernăuți [2]..."

Considerînd, cu toate acestea, într-un anume fel încheiată această operă capitală, realizată de Hasdeu între 41 și 45 de ani, să vedem în ce măsură marele lingvist și filolog, ajuns la apogeul gloriei științifice, și-a realizat intențiile, pe de o parte, de a continua *Principiele de linguistică*, iar pe de alta, de a contura o *Istorie a limbii române*, prin sistematizarea datelor cuprinse în tomurile I și II din *Cuvente*, precum și în alte manuscrise și tipărituri din secolul al XVI-lea și de mai tîrziu, scoase la iveală de el însuși sau de alți cercetători.

Mai întîi, se cuvine să menționăm aici că în același an, 1881, în care apărea tomul III al *Cuventelor*, filologul edita, din însărcinarea Academiei Române, cea mai veche carte coresiană cunoscută pe atunci *de visu*: *Psaltirea publicată românește la 1577 de diaconul Coresi*. Tomul I. *Textul* (București, 1881, IV + 444 + 66 p. facsimile), cu o scurtă *Prefață* (semnată la 26 decembrie 1880, la numai șase zile după cea din fruntea *Principielor*), textul românesc fiind reprodus atît cu slove chirilice, cît și, în josul paginii, cu litere latine (prin renunțarea la versiunea slavonă interlineară) [3].

Reluînd în 1882 tipărirea *Columnei lui Traian*, care va continua însă numai pînă în 1883 (lunar, dar cu unele numere duble, triple sau chiar, în ultimul an, cvadruple), Hasdeu publică în paginile ei o serie de studii și materiale care corespund, cel puțin în parte, celor două direcții ale planului enunțat. Astfel, chiar în nr. 1 pe 1882 savantul include articolul *Un nou punct de vedere asupra ramificațiunilor gramaticei comparate*, avînd supratitlul *Studie de știința limbei* (p. 19—31), ceea ce exprimă o anumită modificare a planului schițat inițial în *Principie de linguistică*. În continuare, în numerele 2, 3 și 4—5 găsim amplul studiu

[2] Este vorba despre *Apostolul* sau *Codicele Voronețean*, publicat ulterior, cu o introducere de I. G. Sbiera, Cernăuți, 1885. Vezi acum în urmă: *Codicele Voronețean*. Ediție critică, studiu filologic și studiu lingvistic de Mariana Costinescu, București, Editura Minerva, 1981.

[3] Subtitlul cuprindea, de asemenea, mențiunea: „Reprodusă cu un studiu bibliografic și un glosar comparativ", ceea ce Hasdeu n-a mai realizat. Din tomul II, avînd subtitlul întrucîtva modificat: „Reprodusă cu un studiu biografic și bibliografic", n-au fost imprimate în 1888 decît 32 de pagini (exemplar la B.A.R., cota: II 50278, cu însemnarea lui I. Bianu pe prima pagină), cuprinzînd o scurtă *Prefață* (p. 3—4), în care autorul motiva modificarea planului, în urma descoperirii *Psaltirii Șcheiene* și pregătirii de către I. Bianu a ediției acesteia (Tomul I. *Textul în facsimile și transcriere, cu variantele din Coresi (1577)*, București, 1889), precum și începutul Părții I, *Analecte despre mișcarea literară extra-coresiană la români între 1570—1580* (p. 5—32), care nu este altceva decît reluarea, cu mici modificări și prescurtări, a studiului privind *Istoria externă* și *Istoria internă* a *Tetraevanghelului* lui Radu de la Mănicești, studiu publicat în 1882—1883 (vezi mai jos). Cf. edițiile ulterioare: *Psaltirea Șcheiană, comparată cu celelalte psaltiri din sec. XVI și XVIII, traduse din slavonește*. Ediție critică de I.-A. Candrea, I. *Introducerea*; II. *Textul și glosarele*, București, 1916; Coresi, *Psaltirea slavo-română (1577), în comparație cu psaltirile coresiene din 1570 și din 1589*. Text stabilit, introducere și indice de Stela Toma, București, Editura Academiei, 1976.

Laletica sau fiziologia sonurilor (p. 65—73, 129—135, respectiv 193—210), după care preocupările teoretice generale încetează [4].

În schimb, alături de contribuțiile altor colaboratori (I. Bianu, Nicolae și Aron Densusianu, G. Chițu, P. Ispirescu, S. Fl. Marian, É. Picot, L. Șăineanu, Gr. Crețu, Boleslas P. Hasdeu, unchiul savantului, și alții), precum și de unele articole și materiale istorice ale lui Hasdeu însuși cele două tomuri ale revistei cuprind, în primul rînd, mai multe cercetări lexico-etimologice semnate de el. Cele din numerele pe aprilie-decembrie 1882 au fost reunite ulterior în volumul *Din istoria limbei române* (București, 1883, VIII + 96 p.; prefața semnată la 20 decembrie 1882), închinat — după cuvintele autorului — „Iluștrilor mei amici și magiștri G. I. Ascoli și Hugo Schuchardt". Iar pe prima pagină a prefeței Hasdeu reproducea apelul lui Titu Maiorescu, „vechiul său adversar literar", de a realiza o *Istorie a limbii române*, apel ce urma unor elogii nereținute la adresa *Cuventelor den bătrîni*, confirmînd notorietatea europeană a autorului lor : „Dar mai nainte și mai presus de aceste lucrări încă prea fragmentare (ale lui Cipariu, Lambrior, Burlă și Gaster — *n.n.)* suntem datori să punem studiile d-nului Hasdeu asupra limbei române vorbite în secolul XVI, apărute în 1878 și 1880 sub titlul *Cuvente den bătrîni*, 2 volume, cu un supliment la vol. I și cu o primă făscioară a unui al treilea volum, publicată în 1881 [...]. Tomul I și mai ales tomul II ne par mai presus de laudă. Lucrate cu o deosebită silință, consolidate prin îmbrățișarea celui mai întins cîmp de cercetări, luminate prin argumentări ingenioase și înfrumusețate printr-un stil foarte viu : observările d-lui Hasdeu cuprinse în notele tomului I, Glosariul d-sale de cuvinte române intercalate în documentele slavice, dar mai ales «ochirea asupra cărților poporane» și monografiile asupra baladei *Cucul și turturica* și asupra povestei numerelor din tomul II fac din această operă a d-lui Hasdeu o carte de mare folos pentru știință în genere și o adevărată podoabă a încercărilor științifice la români".

Și mentorul *Junimii*, trecînd peste vechile disensiuni, încheia cu un îndemn care introducea noi elemente ale recunoașterii naționale și internaționale : „Fie ca d-l Hasdeu, ajuns astăzi la înălțimea științei și văzînd luarea-aminte și laudele Europei culte, cu drept cuvînt atrase asupră-și [...], să-și aducă aminte că *noblesse oblige* și [...], descurcîndu-se mai curînd din principiele generale de linguistică, să ne dea în sfîrșit din comoara cunoștințelor sale opera cea adevărat însemnată și adevărat națională, ce dintre toți românii de astăzi n u m a i d - s a n e - o p o a t e d a : *I s t o r i a l i m b e i r o m â n e*" [5].

---

[4] Vezi, de asemenea : *Notele de curs ale profesorului*, publicate cu o notă explicativă de Stancu Ilin și un comentariu, *B. P. Hasdeu față în față cu lingvistica modernă*, de E. Vasiliu, în *Manuscriptum*, an. IX, 1978, nr. 1 (30), p. 40—53.

[5] *Literatura română și străinătatea* (tipărit inițial în *Convorbiri literare*, numerele pe ianuarie și februarie, 1882), în *Critice*, vol. II, ediție îngrijită de Domnica Filimon, București, 1973, p. 187.

Reproducînd această chemare, Hasdeu scria : „Deocamdată, pentru a arăta că am auzit-o, mă grăbesc a răspunde măcar în parte la această măgulitoare dorinţă. Aproape toate cestiunile esenţiale din «Istoria limbei române» se află aci, dar se află aşa-zicînd condensate fiecare în cîte un singur specimen". Şi, mai departe, parcă definindu-şi în mod polemic concepţia asupra unei atari istorii :

Astăzi mai ales, cînd d. Cihac, fără ca să mai vorbim de alţi mai mărunţei, se zbuciumă nu numai a întări teoria lui Roesler, dar încă — ceea ce este mult mai grav — a înfăţişa în lumina cea mai falsă toate elementele constitutive ale naţionalităţii române, m-am crezut dator a da cu o zi înainte aceste cîteva fragmente «Din istoria limbei române». Ş-apoi, o «Istorie a limbei române» ce altă poate şi trebui ea să cuprinză, decît paralelismul între dezvoltarea la noi şi dezvoltarea în Occident a latinităţii d-asupra substraturilor indigene ? ce alta, decît stabilirea raporturilor de filiaţiune între dialectul dacoromân şi dialectul macedoromân, de unde va rezulta de la sine poziţiunea dialectului istriano-român ? ce alta, decît precizarea diferitelor influinţe etnice post-latine asupra limbei române, iar mai cu seamă definirea epocei cînd ne-a surprins curentul slavic şi a naturei acestui curent ?"

Volumul cuprinde, într-adevăr, zece studii consacrate fie istoriei unor cuvinte şi sufixe de origine latină în limba română (*ghioc* şi „dubletul" *zglăvoc, creştet, urzică, ghioagă, paşte* şi alţi termeni creştini ; sufixul *-ame* în dacoromâna veche şi în aromână, în comparaţie cu limbile romanice occidentale), fie unor cuvinte autohtone şi semnificaţiei lor istorice şi folclorice (*„Doina". Originea poeziei poporane la români* şi *„Doina" răstoarnă pe Roesler*), fie, în sfîrşit, etimologiei şi evoluţiei semantice a unor cuvinte de origine slavă (*zglobiu, şugubăţ* şi *şugubină*).

Cercetările istorico-etimologice, scrise cu aceeaşi ingeniozitate şi bogăţie de material, continuă şi în numerele pe 1883 ale *Columnei*, în care apar cinci astfel de studii : *Cuvîntul s a m ă este el latin sau maghiar ? Istoria unui trunchiu crescut din trei rădăcine* [6] ; *S c o r n e s c şi s t î r n e s c. Un specimen de necesitatea vechilor texturi pentru orice cercetare linguistică* [7] ; *B i e a. Cum ziceau românii înainte de a fi luat de la slavi pe d r a g ă ?* [8] ; *Posteritatea latinului f a x în limba română. Un cuadruplet linguistic* [9] ; *B o u r e l, m e l c şi c u l b e c. Dacii şi latinii într-o scoică* [10], la care se adaugă un nou studiu de sintaxă comparativ-istorică, în continuarea celui din tomul II al *Cuventelor : Fost-ai ce-ai fost... Un principiu estetic al sintaxei române în comparaţiune cu latina şi limbile romanice* [11].

În al doilea rînd, Hasdeu publică în paginile noii serii a revistei, însoţite de studii, ample extrase din *Manuscriptul românesc din 1574*

[6] Nr. 1—2, ianuarie-februarie, p. 22—30.
[7] *Ibidem*, p. 48—63.
[8] Nr. 3—6, martie-iunie, p. 97—104.
[9] *Ibidem*, p. 112—121.
[10] *Ibidem*, p. 193—212.
[11] Nr. 7—10 iulie-octombrie, p. 392—393 ; nr. 11—12, noiembrie-decembrie, p. 369—384 (cu menţiunea : „Finea va urma").

aflător la London, în British Museum (Tetraevanghelul copiat, cu unele modificări, de Radu din Mănicești după cel al lui Coresi, tipărit la Brașov, 1560—1561), cercetat pentru prima dată la fața locului, în vara anului 1880 [12]; *Anonymus Lugoshiensis. Cel mai vechi dicționar al limbei române, după manuscriptul din Biblioteca Universității din Pesta,* atribuit recent lui Mihail Halici-tatăl (ante 1658) [13]; în fine, *Înainte de Tudor Vladimirescu. O cronică inedită a Țării Românești dintre 1800—*

[12] Vezi *Curriculum vitae,* în: Bogdan Petriceicu Hasdeu, *Scrieri literare, morale și politice.* Ediție critică ... de Mircea Eliade, t. I, București, Editura Fundațiilor, 1937, p. XXVIII. „În curs de trei săptămîne — preciza neobositul filolog, în studiul introductiv —, lucrînd zi după zi, de la 10 ore ante-meridiane pînă la 5 după amiazi, în cea mai gigantică sală de lectură din London și chiar din lume, eu am citit manuscriptul de două ori și am extras din el tot ce mi s-a părut a fi interesant sub raportul filologic, fie ca arcaisme lexice, fie ca fonetică, fie ca forme gramaticale, ca sens, ca sintaxă, ca frazeologie" (*Columna lui Traian,* 1882, nr. 1, ianuarie, p. 60; I. *Istoria externă,* p. 48—60; II. *Extracte,* nr. 2, februarie, p. 78—86; nr. 3, martie, p. 171—177; nr. 4—5, aprilie-mai, p. 239—244; nr. 6, iunie, p. 358—367; nr. 7—9, iulie-septembrie, p. 459—465; III. *Istoria internă,* nr. 10—12, octombrie-decembrie, p. 624—629; 1883, nr. 7—10, p. 310—322. Deși se menționează: „Va urma", studiul se oprește aici). Cu toate că *Tetraevanghelul* lui Coresi din 1560—1561 era pe atunci cunoscut doar indirect din cîtexa extrase publicate, după un exemplar incomplet, de către T. Cipariu, în *Crestomatie sau analecte literare* (Blaj, 1858), și dintr-un glosar defectuos al lui G. Săulescu (tipărit de Th. Codrescu în *Buciumul român,* 1875), Hasdeu ajungea la o concluzie judicioasă, confirmată, în esență, de cercetările ulterioare: „De aci, întrucît se atinge în specie de Evangheliarul atribuit lui Benkner (imprimat de Coresi și Tudor diacul, „cu zisa jupînului Haneș Bégner" — *n.n.*), identic prin text cu al lui Radu de la Mănicești (mai exact, aproape identic — *n.n.*), noi ajungem vrînd-nevrînd la următoarea concluzie: tipărit pe la 1560 după un manuscript de pe la jumătatea secolului XVI" (p. 322). Descoperit abia în 1888, la mănăstirea Ciolanul din jud. Buzău, și publicat de către Gherasim Timuș Pitești-teanu și Constantin Erbiceanu într-o ediție de popularizare, în 1889, *Tetraevanghelul lui Coresi* a fost editat științific, în anii noștri, de către Florica Dimitrescu (București, Editura Academiei, 1963), care l-a comparat cu acela al lui Radu de la Mănicești. Între timp fusese editat și acesta în transcriere, dar fără studiu și cu titlul inexact, de către M. Gaster: *Tetravanghelul lui Coresi din 1561* (București, 1929, p. 1—180; la p. 181—247: *Faptele apostolilor* după Codex Gaster, nr. 93, azi la B.A.R., nr. 1154, copiat de Teofil din Rucăr, la 1702—1703 — cf. G. Strempel, *Catalogul manuscriselor românești. B.A.R. 1—1600,* București, 1978, p. 241).

[13] Nr. 11—12, noiembrie-decembrie, p. 406—429 (studiul introductiv, p. 406—420; literele A și B, p. 421—429, cu mențiunea „Va urma"). După o primă semnalare, cînd l-a descoperit, în 1871, Hasdeu l-a copiat integral și studiat în 1883: „De astă dată, în vara anului 1883 — preciza el la începutul studiului introductiv —, mă oprisem în Pesta mai multe zile pentru a trage o copie de pe o bună parte a manuscriptului. De aci, întorcîndu-mă în țară, el mi s-a trămis chiar la București, grație extremei amabilități a capilor Bibliotecei Universitare din Pesta, dd. Szilágyi și Dr. Szádecky. În acest mod am putut să-mi întregesc lucrarea și s-o mai revăd, avînd originalul de-naintea ochilor". Peste opt ani studiul a fost republicat, cu unele prescurtări, împreună cu cea mai mare parte a lexiconului (literele A—P), în *Revista pentru istorie, arheologie și filologie,* vol. VI, 1891, p. 1—48. Peste alți șapte ani lexiconul a fost tipărit integral, cu un studiu, de Gr. Crețu, sub denumirea *Anonymus Caransebesiensis (Tinerimea română,* Nouă serie, vol. I, 1898, fasc. III, p. 320—380); asupra atribuției mai vechi vezi: Mircea Seche, *Schiță de istorie a lexicografiei române,* I, București, 1966, p. 11—12; Algeria Simota, în *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900,* București,

1821, scrisă în versuri și proză, sub pseudonimul Zilot Românul și păstrată în Biblioteca Arhivelor Statului [14].

Așadar, aceste lucrări, la început teoretice, apoi tot mai mult axate pe istoria complexă a vocabularului moștenit din latină, de origine autohtonă sau împrumutat din alte limbi, și a sintaxei limbii române în plan comparat, precum și pe scoaterea la iveală a noi texte din secolul al XVI-lea și de mai tîrziu — printre care *Lexiconul român-latin*, scris *cu litere latine* de Mihail Halici-tatăl (ante 1658), ocupă un loc dintre cele mai însemnate în lexicografia românească —, se înscriu în continuarea *Cuventelor den bătrîni* și reprezintă, cel puțin în parte, punerea în aplicare a planului schițat la sfîrșitul anului 1880. Dar un nou proiect, mult mai grandios, venea să modifice acest plan la începutul anului 1884, și anume *Etymologicum magnum Romaniae*, căruia Hasdeu îi va consacra 14 ani din viață. Într-adevăr, chiar la sfîrșitul ultimului număr al *Columnei lui Traian* (11—12, noiembrie-decembrie 1883, p. 457—467), apărut în primele luni ale anului 1884, neobositul lingvist insera începutul *Programei pentru adunarea datelor privitoare la limba română*, în vederea viitorului *Etymologicum*. Prin urmare, angajarea, începînd din martie 1884 la această a doua operă capitală a sa, l-a pus pe Hasdeu în situația de a-și revizui planul expus în tomul III al *Cuventelor*, mai exact, de a-i da o altă amploare în ceea ce privește, în primul rînd, *vocabularul*, a cărui evoluție o considera esențială în cadrul istoriei limbii române. Astfel se încheia etapa intermediară a cercetărilor sale lingvistice și filologice, marcată prin noua serie a *Columnei lui Traian* (1882—1883), etapă care face legătura între *Cuvente den bătrîni* și *Etymologicum magnum Romaniae*.

Editura Academiei, 1979, p. 422—423. Atribuția recentă : Fr. Király, *Mihail Halici-tatăl, Dictionarium valachico-latinum (= Anonymus Caransebiensis)*, în *Studii și cercetări lingvistice*, XXXII, 1981, nr. 3, p. 299—301.

[14] Anul 1882, nr. 4—5, apr.-mai, p. 266—303 ; nr. 6, iunie, p. 321—330 ; nr. 7—9, iulie-sept., p. 490—518 ; nr. 10—12, oct.-dec., p. 536—543 ; anul 1883, nr. 1—2, ian.-febr., p. 89—94 ; nr. 3—6, martie-iunie, p. 121—136 ; nr. 7—10, iulie-oct., p. 348—363 ; nr. 11—12, noiembrie-dec., p. 385—404 : studiul *Zilot Românul. O privire sintetică asupra ultimei cronice române din epoca fanarioților*. Ediția însoțită de studiu a apărut, de asemenea, în volum : *Inainte de Tudor Vladimirescu. 1800—1821. Ultima cronică română din epoca fanarioților*, reprodusă după manuscrisul din Arhiva Statului din București, cu o *Introducere* de B. P. Hasdeu, București, 1884, XXVI + 118 p. + 1 p. errata. Despre autor, care a fost identificat cu Ștefan Ioan Moru sau Mora (cca 1780—1851), vezi acum în urmă *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900* (articol de Algeria Simota, cu o bogată bibliografie).

Funcții ale adresării și referirii în comediile lui I. L. Caragiale*

LILIANA IONESCU-RUXĂNDOIU

Formele adresării și ale referirii în teatrul lui Caragiale nu au constituit încă obiectul unui comentariu sistematic[1]. Vom încerca, în cele ce urmează, să ilustrăm prin cîteva exemple rolul important pe care îl joacă aceste forme în structurarea acțiunii anumitor comedii, precum și în construirea unor situații și personaje.

În limbajul curent, adresarea îndeplinește, de obicei, o funcție f a t i c ă[2] — de stabilire sau de menținere a contactului între interlocutori — și o funcție c o n a t i v ă, mai însemnată decît prima, în măsura în care, reflectînd orientarea emițătorului spre receptor, presupune prezența unor elemente cu valoare d e i c t i c ă[3] (de identificare a interlocutorului) și p r e d i c t i v ă (de apreciere subiectivă a acestuia). Prin natura ei însă, adresarea implică adesea supunerea la anumite convenții sociale, un grad variabil de disimulare a atitudinii reale față de interlocutor ; numai unele stări extreme : tandrețe sau maximă enervare ori ignoranța în privința comportării în societate pot determina neglijarea convențiilor.

Spre deosebire de adresare, referirea la o altă persoană poate avea loc nu numai *in praesentia*, ci și *in absentia*. „Sinceritatea" referirii *in absentia* este dependentă însă, la rîndul său, de relațiile dintre receptor, emițător și persoana la care se referă acesta.

În orice caz, coroborarea informației sociale pe care o cuprind formele adresării cu aceea conținută de formele referirii *in praesentia* și, mai ales, *in absentia* permite suplinirea lacunelor determinate de convenții și corectarea relativă a unor interpretări, oferind o imagine mult mai exactă a relațiilor dintre indivizii direct sau indirect implicați în actul comunicării.

---

* Comunicare prezentată la sesiunea-dezbatere cu tema „Teorie și practică în studiul limbii și literaturii române (I)", Tulcea, 18 aprilie 1981.

[1] Comentarii asupra unor forme izolate apar, de exemplu, la Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române*, ediție definitivă, București, 1975, p. 105—107.

[2] Vezi schema funcțiilor limbajului propusă de Roman Jakobson ; versiunea românească, *Lingvistică și poetică. Aprecieri retrospective și considerații de perspectivă*, în volumul *Probleme de stilistică*, București, 1964, p. 88—94.

[3] Vezi Delphine Perret, *Les appellatifs. Analyse lexicale et actes de parole*, în *Langages*, 1970, vol. 17, p. 115—117.

Aceste precizări de ordin general urmăresc să pună în evidență faptul că adresarea și referirea posedă resurse expresive latente, care pot fi valorificate de un scriitor de talent, și să sugereze o cale posibilă în decodarea textului literar.

a) *Adresarea și referirea în structurarea textului comic*

D-ale carnavalului este comedia a cărei tramă este animată de preocuparea unor personaje de a descoperi identitatea acelora pentru care se folosesc termenii „conspirativi" de adresare și referire *Bibicul (Bibicule) și Mangafaua*. Pampon, intrat întîmplător în posesia biletului de amor al Miței Baston către Nae Girimea, îl urmărește insistent și îl atacă pe Crăcănel, identificîndu-l greșit drept Bibicul. De fapt, Crăcănel este Mangafaua, așa cum o recunoaște singur spre sfîrșitul actului al II-lea : „Mița ! m-a tradus ! apă ! apă !... *Mangafaua ... eu ... eu sînt !*" [4]. Intriga este declanșată de faptul că cei doi termeni, destinați să circule într-o rețea prin excelență închisă [5] *(Bibicul* — numai între Mița și Nae ; *Mangafaua* — ca și porecla *Crăcănel,* de altfel — numai între Mița, Nae și complicele acestuia în aventurile amoroase, calfa Iordache), sînt accidental introduși într-un circuit mai larg, care îi include și pe „inițiați".

În aceeași piesă există episoade comice care au ca pretext tot forme ale adresării. Aflînd că acela care îl pălmuise se numea Iancu Pampon, Crăcănel plănuiește să-l descopere la balul mascat, rostind pe lîngă diverșii participanți formula „Eu sînt Bibicul, *nene Iancule,* nu mai poftești ?" (267—268). Întîmplarea i-l scoate în cale pe Catindat, pentru care „nenea Iancu" era fratele mai mare și susținătorul său ; acesta îl amenință cu suprimarea fondurilor pentru comportare neserioasă. Dorind să i se piardă urma, Catindatul își va schimba costumul de bal cu Nae Girimea, fapt care va determina noi încurcături (între altele, răzbunarea Miței cu „vitrion").

Formulele de adresare și de referire apar adesea la Caragiale cu funcția de i n d i c i s i t u a ț i o n a l i, marcînd noi circumstanțe în evoluția acțiunii. În comedia *O noapte furtunoasă,* de exemplu, printre semnele împăcării dintre Chiriac și Veta se numără și trecerea la alt sistem de adresare. În scena a IX-a din actul I, Chiriac însuși, predispus la concesii, este agasat de distanța menținută de Veta prin apelul la pronumele de reverență *dumneata* („Nu-mi mai zice „*dumneata*" — 42). Modificarea în plan verbal ar putea deci crea — după Chiriac — premisele unei modificări în planul comportamentului. Intuiția lui se dovedește a fi corectă, căci, pe măsură ce „conflictul" se aplanează, Veta trece de la *dumneata* și *domnule Chiriac* la *tu, Chiriac, dragă Chiriac* și chiar *puiule.*

---

[4] I. L. Caragiale, *Opere,* 1, *Teatru,* ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, [București], 1959, p. 280. Toate indicațiile de pagină din text se referă la această ediție.

[5] Pentru distincția între rețele sociale închise și deschise, vezi John J. Gumperz, *On the Ethnology of Linguistic Change,* versiunea românească din vol. Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, Dumitru Chițoran, *Sociolingvistica,* București, 1975, p. 214.

Rezolvarea fericită a incidentului dintre Jupîn Dumitrache și Rică Venturiano este, de asemenea, consemnată lingvistic prin substituții radicale în sistemul formulelor de referire (cf. *bagabontul, un bagabont de amploaiat, coate-goale, moftangiul, mațe-fripte,* vs. *cumnatul Rică)* și în sistemul adresării (cf. *mă musiu* vs. *onorabile, cumnate).* De altfel, la sfîrșitul comediei, Jupîn Dumitrache apreciază complet diferit raporturile dintre categoria socială pe care o reprezintă familia sa și aceea reprezentată de Rică (cf., la început : „eu de ! *negustor,* să mă pui în poblic cu un *coate-goale* nu vine bine" — 16, vs. „*dumnealui* e ... știi, *ceva mai sus ... noi* sîntem *negustori*", în final, — 75). Aceste modificări de optică reflectate de limbaj creează efecte comice suplimentare.

b) *Adresarea și referirea în caracterizarea personajelor*

Trecînd peste aspectele relativ ușor de sesizat privind rolul de indice diagnostic social [6] al formelor adresării și referirii (informațiile pe care le oferă asupra statutului social, asupra generației și sexului personajelor, asupra raporturilor dintre ele), vom aduce cîteva precizări în legătură cu rolul lor de indice al atitudinii individuale, precum și cu unele efecte ale distribuirii lor în context.

Precizam în introducere că punerea în relație a sistemului formelor adresării cu sistemul formelor referirii *in praesentia* și *in absentia* permite descifrarea atitudinii reale pe care o au personajele unele față de celelalte și, prin aceasta, definirea propriei lor individualități.

Urmărind evoluția relațiilor dintre Tipătescu și Cațavencu, reflectată la nivelul adresării și al referirii, obținem imaginea unor tipuri deosebite psihologic și comportamental. Termenii de referire *in absentia* folosiți de Tipătescu pentru Cațavencu sînt — în afara neutrului *Cațavencu* — depreciativi : *mișel, murdar* (față de Pristanda), *mizerabilul, infamul, canalia* (față de Trahanache), *mișelul* (față de Zoe). Formulele politicoase sau amicale *domnul Cațavencu, onorabilul* sau *nenea Cațavencu* conțin o mare doză de ironie, pusă în evidență fără echivoc de contextele situaționale și lingvistice în care sînt folosite („deseară *d. Cațavencu* nu o să fie la întrunire, o să fie în altă parte — *la păstrare*" — 116 ; „ș-apoi *să-l lucrăm* pe *onorabilul*" — 109 ; „acuma *să-l lucrez* eu pe *nenea Cațavencu*" — 183). Adresarea și referirea *in praesentia* se realizează într-o singură scenă (scena a IX-a din actul al II-lea) prin forme care presupun autocenzura : circumstanțele îl constrîng pe Tipătescu să folosească arma șantajului, specifică adversarului său, și îl determină să-și aproprieze sistemul de păstrare a aparențelor utilizat de acesta. Formele adresării sînt, pe rînd, afectuos reverențioase : *iubite și stimabile domnule Cațavencu,* neutral reverențioase : *onorabile domn, onorabile, domnule Cațavencu,* familiare : *nene Cațavencu ;* la fel și formele referirii *(in praesentia) : preaiubitul domn Cațavencu, același domn Cațavencu, nenea Cațavencu.* Tipătescu este însă un coleric, care, întîm-

[6] Vezi William Bright, *The Dimensions of Sociolinguistics,* versiunea românească din ediția Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, Dumitru Chițoran, *vol. cit.,* p. 50.

pînînd rezistența tenace a șantajistului de profesie, abandonează masca politeții calme, dînd expresie propriului său temperament ; efectul în planul adresării este apariția formelor insultătoare : *mizerabile, canalie nerușinată, mișelule,* folosite, în mod obișnuit, pentru referire *in absentia.* Ura sa împotriva lui Cațavencu pare însă atenuată spre final. Invocația retorică „Unde ești, *Cațavencule,* să te vezi răzbunat !“ (204), în care vocativul are o nuanță de familiaritate tolerantă, urmată de exclamația „Ce lume ! ce lume ! ce lume !“, dă glas surprinderii sale nestăpînite la descoperirea unei canalii mai mari decît Cațavencu, Dandanache.

Comportamentul lui Cațavencu este strict conjunctural. Inițiator al unei campanii publice de denigrare a prefectului, desemnat prin termenul *vampirul,* Cațavencu se referă la același personaj cu formula binevoitor reverențioasă *amabilul nostru prefect,* în scrisoarea adresată lui Zoe, ale cărei relații cu prefectul îi sînt cunoscute. În scena confruntării directe cu Tipătescu, apelează la formulele de adresare oficiale curente : *stimabile domn, stimabile, onorabile,* trădîndu-și lipsa de sinceritate numai în momentul în care devine țintă directă a furiei dezlănțuite a prefectului ; speriat, cerînd ajutor, Cațavencu folosește termenul lansat în presă *vampirul* și formula *prefectul asasin.* După ce smulge promisiunea că va fi sprijinit de tot „partidul“ în alegeri, îi plătește polița lui Tipătescu, care îl caracterizase sarcastic față de Cetățeanul Turmentat drept „cel mai onest concetățean al nostru“ (162), desemnîndu-l ironic pe acesta către Farfuridi și Brînzovenescu drept „onorabilul d. Tipătescu, prefectul cel mai onest“ (164). Finalul ni-l înfățișează trecut de cealaltă parte a baricadei, în speranța că „asta nu-i cea din urmă Cameră“ (216), toastînd în sănătatea *iubitului nostru prefect.*

Cercetătorii au semnalat frecvența automatismelor verbale în exprimarea personajelor lui Caragiale [7]. Plasarea în context a unor formule stereotipe de adresare și de referire creează efecte comice aparte, punîndu-i într-o anumită lumină pe „eroii“ comediilor.

Stimabil și *onorabil* sînt continuu folosiți de către Trahanache, în adresare și referire. Există totuși contexte în care prezența lor nu pare a fi întîmplătoare ; inadecvarea situațională și relațiile cu celelalte componente ale enunțurilor sugerează faptul că, pentru personajul care îi utilizează, termenii menționați nu și-au pierdut orice capacitate de semnificare. Cf., de exemplu : (către Cațavencu) „Ești tare, s t i m a b i l e, la *machiaverlîcuri*“ (115) ; „l-am prins pe o n o r a b i l u l cu alta mai *boacănă*“ (131) ; „Stimabile, stimabile, rog *dați afară* pe o n o r a b i l u l !“ (188). Valorile ironice care se degajă din context pledează în favoarea ideii că ramoleala bonomă a lui Trahanache este trucată, resursele sale de viclenie depășindu-le cu mult pe cele ale unui Cațavencu.

S-ar putea adăuga și observația că finalul farsei *Conul Leonida față cu reacțiunea* modifică, într-o măsură, pentru cititor imaginea per-

[7] Cf., de exemplu : Iorgu Iordan, *Limba „eroilor“ lui Caragiale,* în *Limba literară. Studii și articole,* Craiova, 1977, p. 299 ; Paula Diaconescu, *Elemente de istorie a limbii române literare moderne,* partea a II-a, *Evoluția stilului artistic în sec. al XIX-lea,* București,1975, p. 303—304.

sonajului feminin. După ironicul „A fost lăsata, *secule !*“ (97), rostit, așa cum precizează autorul, „cu umor“, Efimița folosește aceiași termeni de adresare către Leonida și, parțial, aceleași formulări care apar în restul textului ; semnificația lor este însă diferită, fapt subliniat, de asemenea, prin indicațiile scenice : „(cu chef) Ei ! *soro !* parcă ziceai că nu e voie de la poliție să se dea cu pistoale în oraș ?“ ; „Ei, *bobocule,* apăi cum le știi dumneata toate, mai rar cineva !“ (97 ; cf. „ca dumneata, *bobocule,* mai rar cineva“ — în celelalte scene). Schimbul de replici ne dezvăluie o anumită detașare a Efimiței față de stereotipii, capacitatea ei de a se amuza pe seama lui Leonida, în contrast cu imobilismul structural al acestuia, reflectat pe deplin de replica „Tot vorba mea, domnule“ (97), pe care Caragiale o însoțește de indicația „plin de triumful teoriei“.

Transpoziția — un procedeu fundamental al comicului verbal în dramaturgia actuală

CAMELIA STAN

0. Determinarea procedeelor comicului constituie o problemă centrală în cercetarea surselor acestui fenomen. Marea varietate a tipurilor de comic, ca și diversitatea criteriilor de analiză aplicate, explică rezultatele diferite la care au ajuns cercetările în această direcție.

O clasificare a tipurilor de comic este aceea propusă de H. Bergson [1]. Autorul identifică trei procedee fundamentale ale comicului, în general, și ale comicului verbal, în particular : r e p e t i ț i a, i n t e r f e r e n ț a și t r a n s p o z i ț i a [2]. Pe baza lor, Bergson definește tipurile de efecte comice (așa-numitele „varietăți" ale comicului) : calamburul, jocul de cuvinte, bufoneria, ironia, umorul, parodia etc. [3].

Sfera de aplicare a acestor procedee este, în realitate, mult mai largă. Ele pot explica nu numai problema varietăților comicului, ci și pe aceea a tipurilor de contrast. În primul caz, se are în vedere raportul dintre „obiect" (înțeles în accepția cea mai largă, filozofică), în mod virtual comic, și „subiect" (conștiința care ia act de această existență virtuală) [4]. „Modurile" [5] comicului (umorul, ironia etc.) reprezintă, în esență, atitudini ale „subiectului" în raport cu „obiectul" comic. În cel de-al doilea caz, cercetarea vizează, în special, planul obiectiv, ontologic. Contrastul comic este un raport de incongruență stabilit între doi termeni, dintre care cel puțin unul aparține „obiectului" [6].

În acest context, *transpoziția* nu se mai definește doar ca schimbare de ton în exprimarea unei idei [7]. Ea constă, în general, într-un raport de substituire a unui element printr-un altul. Acest al doilea ele-

---

[1] Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, 1918, VII + 205 p.

[2] *Ibidem*, p. 120—124.

[3] *Ibidem*, p. 123—126.

[4] Cf., în special, N. Hartmann, *Estetica*, București, 1974, p. 459—460 și Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, 1930, p. 210.

[5] Vezi N. Hartmann, *op. cit.*, p. 462.

[6] În legătură cu esența comicului verbal, examinată atît la emițător (autor), cît și la receptor (cititor/spectator), vezi precizări recente la B. Cazacu, *Aurel Baranga : O p i n i a p u b l i c ă. Procedee lingvistice ale comicului*, în *Limbă și literatură*, vol. III, 1981, p. 421—422, nota 11 (și bibliografia respectivă).

[7] „On obtiendra toujours un effet comique en transposant l'expression naturelle d'une idée dans un autre ton" („Se va obține întotdeauna un efect comic transpunînd expresia naturală a unei idei într-un alt ton"), H. Bergson, *op. cit.*, p. 125.

ment, introdus, așadar, într-un context care nu îi este propriu, creează un contrast cu efecte de comic. Astfel definită, transpoziția este aplicabilă atît expresiei (la nivel fonetic, morfo-sintactic, lexical, stilistic), cît și conținutului. Oferind posibilități foarte largi de variere a efectelor, transpoziția este procedeul cel mai frecvent utilizat pentru crearea comicului verbal în teatrul contemporan.

1.0. Pornind de la criteriul componentei semnului lingvistic la nivelul căreia se produce transpoziția, este posibilă delimitarea a două tipuri, foarte generale, ale procedeului :

(I) transpoziția manifestată în planul expresiei ;

(II) transpoziția manifestată în planul conținutului.

1.1. Primul tip *(I)* creează efecte comice pe baza valorificării unor fenomene lingvistice, între care mai semnificative sînt elementele (aparținînd diverselor niveluri ale limbii) identificate de cititori (spectatori) ca abateri în raport cu normele limbii literare :

(1) fonetisme, forme și construcții morfo-sintactice (arhaice, regionale, populare etc.) ;

(2) unități lexicale (arhaisme, neologisme), improprietatea unor termeni, paronimia, etimologia populară.

1.2. Fără a ignora valențele multiple ale procedeelor și ale tipurilor de contrast manifestate în planul expresiei, teatrul contemporan utilizează cu precădere efectul comic care implică și componenta semantică a comunicării verbale. La acest nivel, efectele de comic sînt variate și posibilitățile de a inova, mai largi. Delimitarea unor tipuri și identificarea unor procedee devin, așadar, dificile. Mai frecvente, între tipurile de contrast create pe baza transpoziției (II), sînt acelea care implică o incongruență între :

(a) expresie/conținut ;

(b) denotație (sens) / conotație (semnificație conferită enunțului de contextul[8] explicit — lingvistic și extralingvistic[9] —, de contextul situațional sau de un context mai larg, socio-cultural[10], în care acesta apare) ;

(c) componenta formală și semantică / componenta referențială a unui mesaj verbal.

---

[8] Pentru definirea conceptului de *context* și a „nivelurilor contextuale ale comunicării", vezi Tatiana Slama-Cazacu, *Limbaj și context*, București, 1959, p. 288—307 și *Le concept de la „syntaxe mixte". Recherches autour d'une hypothèse*, în *Études de linguistique appliquée*, Paris, 1977 (27), p. 116.

[9] Contrastul dintre comunicarea verbală și cea non-verbală, ca procedeu de realizare a comicului, este specific pentru textul de teatru. Adesea, elementele nonverbale (intonația, gesturile, mișcarea scenică, decorurile și obiectele de recuzită etc. ; vezi Pierre Larthomas, *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, 1972, p. 45—173) subliniază un contrast comic manifestat în plan verbal.

[10] Cf. Élie Aubouin, *Humour et transfert*, în *Revue d'esthétique*, tome III, Paris, 1950, p. 369 și urm.

*

2.0. Vom încerca, în cele ce urmează, să explicăm şi să ilustrăm procedeele prezentate mai sus, raportîndu-ne la exemple din dramaturgia românească actuală. Cele două fragmente la care ne-am oprit şi pe care le reproducem în continuare fac parte, primul *(A)*[11], din „farsa pseudo-poliţistă" *Fata morgana,* de Dumitru Solomon, celălalt *(B)*[12], din piesa *Paradisul,* a lui Horia Lovinescu. Ambele fragmente reprezintă secvenţe de dialog.

(A) Fifi: Aici pătrund tot felul de indivizi şi individe suspecte. Şi nici unul nu se legitimează.

Pscpsc: Nu mai spuneţi ! Păi, să luăm măsuri. *(Intră Sportivul.)*

Fifi: Ce v-am spus ?!...

Sportivul (lui Pscpsc): Auzi, dumneata eşti profesorul ?

Pscpsc: Eu sînt incognito !

Sportivul: Eşti bun. Am întrebat cine-i profesorul nu cine-i incognito.

Fifi: Eu. Spune.

Sportivul: Te credeam mai zaharisit. Dar eşti bun. *(Lui Pscpsc.)* Tăticu, ieşi un minut afară.

Pscpsc: Cum îţi permiţi... ?

Sportivul: Eu a doua oară nu spun, dau cu piciorul.

Pscpsc: Te previn că sînt incognito.

Sportivul: Poţi să fii, dar afară. Nu am nevoie de martori.

Pscpsc: Nici eu. Sînt pentru nonviolenţă, dar...

Sportivul: Dar ne laşi brusc !

Pscpsc: Dar voi reveni. *(Iese.)*

Sportivul: Auzi, profesore, ai nişte prieteni !...

Fifi: Ascultă, de ce te legi de prietenii mei ? Actele !

Sportivul: Lasă actele ! Dumneata de ce te legi de prietena mea ?

Fifi: Care prietenă ?

Sportivul: A fost aici ? A fost ! Am informaţii precise. Ce-a căutat aici ?

Fifi: Cine ?

Sportivul: Prietena mea cea mai intimă cu care o să mă însor, poate, după ce ies din cantonament.

Fifi: Aha, acum erai în cantonament ?

Sportivul: Plec în străinătate pe linie de sport. Uite aşa mă am cu antrenorul. Am venit să rezolv problema şi mă întorc. Unde-i *femea ?*

---

[11] Tehnica fundamentală, în acest fragment, este *qui-pro-quo*-ul : locotenentul de miliţie Filip Popescu *(Fifi)* se dă drept profesorul universitar Teofil Cantemir. Celelalte personaje care apar în fragmentul reprodus sînt *Pscpsc* (un inspector comercial, aflat „incognito") şi *Sportivul.* Acesta din urmă încearcă să obţină de la „profesorul" *Fifi* (a cărui identitate reală nu o cunoaşte) absolvenţa la un examen de bacalaureat, folosind şantajul. El insinuează, în acest scop, că *Fifi* i-ar fi sedus prietena, pe Diana.

[12] Personajele care iau parte la dialog sînt : *Omul* (un individ rătăcit în spaţiul cosmic, pe planeta imaginară „Paradis"), *Magul Imperial* şi *Marele Maestru* („înalţi demnitari" în societatea „adamică" a „Paradisului", fiinţe cu un comportament foarte apropiat de cel al roboţilor şi care se manifestă printr-o serie de automatisme).

Fifi: Care *femee* ? Pe aici au fost multe.

Sportivul: Bravo, ești bun. Și eu am avut profesori, am și antrenori, oameni cu performanțe, cupe, *medale*, dar nu se țin de... Știi ce forță are pumnul ăsta ? *(Încearcă să lovească, dar Fifi parează. Sportivul cade.)* [...]

Fifi (zîmbind): Vrei luptă ?

Sportivul: Mai tîrziu. Scoate-mi-o mai întîi pe Daiana.

Fifi: De unde ?

Sportivul: De unde știi.

Fifi: A venit, am gonit-o, a plecat. *(Citează din Diana.)* „Est rebus in modus".

Sportivul: Ce, nu-ți place ?

Fifi: Nu e genul meu.

Sportivul: Daiana nu-i genul lui ! E bun ! *(Pentru sine.)* O omor ! *(Tare.)* Ce-ai cu ea ? De ce-o desconsideri ?

Fifi: Vrea să-ți ia examenul de bacalaureat.

Sportivul: Și ce ? Nu mi-l dai ? E dreptul meu. Ce zici, îl iau ?

Dumitru Solomon, *Fata morgana. Farsă pseudo-polițistă*, București, 1973, p. 57—59.

(B) Omul (tînguindu-se): Dar ce fel de întrebări vrei să-mi pui ? Te previn că la indiscreții nu răspund. Sînt un om pudic. [...]

Magul Imperial (îi întinde un microfon, scoate un sul interminabil de hîrtie și începe [...]): Domnule Om, cît face unu și cu unu ?

Omul: Ha ! Uite ce, șefule, n-oi fi eu prea deștept, dar bătaie de joc n-am fost niciodată, a nimănui ! *(Magul face semn, se aud megafoanele:* Demiurgul a spus... *Omul, urlînd.):* Doi !

Magul Imperial: Dar doi și cu doi ?

Omul (uitîndu-se la megafoane): Patru.

Magul Imperial: Patru și cu patru ?

Omul: Depinde. Patru bețe cu patru bețe fac opt bețe, dar patru Adami și cu patru Adami fac opt dobitoci.

Magul Imperial (după o clipă de stupoare): Te rog, fără comentarii metafizice. *(Brusc)* Opt și cu opt ?

Omul: Șaisprezece ! Șaisprezece și cu șaisprezece, treizeci și doi. Treizeci și doi și cu...

Magul Imperial: Ajunge. Liniște.

Robotul (din camera alăturată): Atențiune ! Concluzia Curții Superioare de Justiție la punctul unu al anchetei : inculpatul știe prea multe ! Trebuie suprimat.

Magul Imperial: Domnule Om, răspunde-mi, te rog, acum la întrebarea a doua. Cine are patru picioare, gheare, coadă și face miau ?

Omul: Un cîine glumeț.

Magul Imperial: Poftim ?

Omul: Păi, dacă ar face „hau", n-ar fi glumeț. *(Magul se năpustește în camera alăturată.)*

Magul Imperial (arătînd spre robot): Ce-a spus ? S-a pronunțat ?

Marele Maestru: Nu. Încă deliberează.

Magul Imperial (lipindu-şi urechea de robot): Nu lucrează, nu a acceptat răspunsul. *(Se repede în celula Omului şi urlă.)* Ştii sau nu ştii să răspunzi la întrebare? Dacă nu ştii, spune scurt: Nu ştiu. *(Arătînd spre megafoane.)* Altfel, le dau drumul.

Omul (precipitat): Ştiu! Pisica.

Robotul (din camera alăturată) Atenţiune! Concluzia la punctul doi: inculpatul are o inteligenţă superioară limitei normale, deci primejdioasă. Trebuie suprimat.

Magul Imperial (brusc): Fără să te gîndeşti, numeşte repede o culoare.

Omul: Negru.

Robotul: Inconştientul inculpatului vădeşte tendinţa spre critică, negrul fiind culoarea negaţiei.

Magul Imperial: Altă culoare?

Omul: Galbenă.

Robotul: Simbolul îndoielii. Tendinţe scepticiste.

Magul Imperial: Şi încă o culoare?

Omul: Roşu.

Robotul: Simbolul violenţei. Instincte revoluţionare. Atenţiune! Concluzia la punctul trei: aptitudinile critico-sceptico-revoluţionare fac din inculpat o primejdie pentru societatea adamică. Trebuie suprimat!

Omul: Ştii, la roşu m-am gîndit din cauza ridichilor.

Magul Imperial: Ha-ha, asta o crezi dumneata, nu te cunoşti.

Omul: Pe cuvînt. Mor după ridichi.

Magul Imperial: Şi la negru de ce te-ai gîndit?

Omul: M-am uitat la unghiile dumitale.

Magul Imperial: [...] Cînd te vei cunoaşte aşa cum eşti în realitate, vei simţi o mare, extraordinară uşurare. Mă bucur de pe acum pentru dumneata, căci noi nu urmărim numai moartea păcătosului, ci şi fericirea lui preliminară.

Horia Lovinescu, *Paradisul*, actul III, în vol. *Teatru*, I, Bucureşti, 1978, p. 356—358.

2.1. Efectele de comic verbal (în cele două fragmente la care ne referim) sînt realizate cu ajutorul procedeelor fundamentale enunţate: repetiţia, interferenţa şi transpoziţia (vezi p. 304), aceasta din urmă reprezentînd procedeul predominant. Interpretarea de mai jos relevă, în special, efectele de comic produse pe baza transpoziţiei (în note ne-am referit şi la alte procedee şi tipuri ale comicului utilizate).

Contrastul comic, manifestat în planul expresiei, apare, mai ales, în primul fragment. Autorul notează unele forme incorecte în raport cu normele limbii literare. Introduse în vorbirea unui personaj *(Sportivul)*, ele reprezintă elemente ale comportamentului verbal al acestuia, constituind, în acelaşi timp, indici ai nivelului său cultural.

Astfel, fonetismele *[femee]*, *[femea]*, cu pronunţarea în hiat a vocalelor finale (forma fonetică şi grafică a cuvîntului, acceptată de limba literară, fiind aceea cu vocală + diftong: *[femeie]*, *[femeia]*), reprezintă

forme hipercorecte. Ele pot fi explicate ca reacție la tendința de a evita hiatul prin „epenteza [...] unei semivocale“ [13] (cf. *idee*, pronunțat *[ideje]*).

Forma de plural *medale*, care apare în locul celei literare, *medalii*, într-o serie enumerativă — *performanțe, cupe* — este, probabil, explicabilă prin analogia cu pluralele în *-e* ale substantivelor feminine.

Utilizarea cu valoare de identificare a numelui predicativ *incognito* („Am întrebat cine-i profesorul nu cine-i *incognito*“) creează un contrast între sensul lexical al cuvîntului („Fără să fie cunoscut ; în ascuns ; cu nume fals“ [14], implicînd, deci, semul non-identificare) și această valoare a funcției lui sintactice. Contrastul generează, prin anularea reciprocă a celor două valori, un efect de comic absurd. Investirea numelui predicativ cu o valoare de identificare se explică prin necunoașterea de către locutor a sensului cuvîntului și a clasei lui morfologice. Pe baza unei analogii, în realitate false, între două replici structural asemănătoare („*Sportivul:* [...] dumneata ești profesorul ? *Pscpsc:* Eu sînt incognito !“), *Sportivul* identifică adverbul *incognito* cu un substantiv denumind o profesiune.

Folosirea improprie a unor termeni (*brusc* „care se produce, se petrece pe neașteptate, subit, dintr-o dată“ [15], folosit în context cu un sens temporal, „imediat“ : „[...] ne lași *brusc !*“ ; *a desconsidera*, căruia i se atribuie sensul „a accepta“, și nu cel uzual : „a nu da cuiva considerația, stima, atenția cuvenită ; a disprețui“ [16] : *Sportivul:* Ce, nu-ți place ? *Fifi:* Nu e genul meu. *Sportivul:* Daiana nu-i genul lui ! E bun ! *(Pentru sine.)* O omor ! *(Tare.)* Ce-ai cu ea ? De ce-o *desconsideri ?*“), utilizarea unor clișee verbale *(ești bun)* și a unor expresii de limbă vorbită *(a se lega de, a se ține de)* exprimă, de asemenea, lipsa de cultură a personajului, constituind obiectul ironiei autorului și a cititorului (spectatorului).

2.2. Aplicată raportului dintre expresie și conținut, transpoziția creează un efect puternic de comic absurd în finalul fragmentului *(B)*. Contrastul se stabilește între structura, de tip aforistic, a enunțului și non-sensul (în plan semantic și referențial) pe care acesta îl exprimă : „[...] noi nu urmărim numai moartea păcătosului, ci și fericirea lui preliminară“.

Tipul de transpoziție semantică cel mai frecvent utilizat în cele două fragmente este deplasarea sensului denotativ al termenilor către o conotație, de obicei familiar-argotică *(zaharisit, tăticu, ești bun* [17]). Expresia verbală *ești bun* exprimă, uneori, prin antifrază, și sensul opus celui strict lexical : „*Sportivul:* [...] Unde-i *femea ? Fifi:* Care

[13] Iorgu Iordan, *Limba română actuală. O gramatică a „greșelilor“*, București, 1947, p. 34.
[14] *Dicționarul explicativ al limbii române* (DEX), București, 1975, p. 421.
[15] *Ibidem*, p. 100.
[16] *Ibidem*, p. 251.
[17] Procedeul repetiției are funcția stilistică de insistență și subliniază efectul comic al folosirii expresiei *ești bun*.

femee ? Pe aici au fost multe. *Sportivul:* Bravo, *eşti bun.* Şi eu am avut profesori, am şi antrenori, [...] dar nu se ţin de...".

Termenul *metafizic* înregistrează o degradare semantică, prin utilizarea sintagmei *comentarii metafizice* drept calificativ pentru un joc de cuvinte [18]. Obiectul ironiei este, aici şi în întreg fragmentul al doilea, limbajul preţios şi artificial al *Magului Imperial* (vezi, de exemplu, formula de adresare : „Domnule Om"), cu elemente aparţinînd stilului scriptic (varianta literară de viitor, cu auxiliarul *a voi* + un infinitiv : „te vei cunoaşte", „vei simţi" ; locuţiunea adverbială *de pe acum :* „Mă bucur *de pe acum* pentru dumneata" ; conjuncţia subordonatoare cauzală *căci* : „[...] *căci* noi nu urmărim numai moartea păcătosului").

Procedeul aluziei creează în textul *(A),* un tip de contrast al cărui efect comic nu se mai raportează la locutor. Termenii contrastului sînt : formula unui dicton latinesc celebru (atribuit lui Caesar : *Veni, vidi, vici* „Am venit, am văzut, am învins") şi ceea ce se exprimă cu ajutorul ei (*Fifi* despre Diana : „A venit, am gonit-o, a plecat"), şi anume o idee perfect încadrată în succesiunea ideatică a textului şi cu trimitere la planul referenţial pe care îl constituie acţiunea piesei. Efectul comic provine din incongruenţa semantică a frazei luate ca model şi a celei rezultate în urma transpoziţiei. Opoziţia se concentrează asupra ultimilor termeni, primul element al structurii ternare reluîndu-l, aproape identic [19], pe cel din formula model. Acestei incongruenţe îi corespunde un contrast în plan referenţial, care potenţează efectul comic prin ironia subtilă a autorului şi prin detaşarea critică a acestuia faţă de personajele şi acţiunea piesei.

Un tip complex de comic, realizat pe baza cumulului de procedee, apare, de asemenea, în fragmentul al doilea. Primul element al relaţiei este o secvenţă de replici construită pe tiparul anecdotelor cu dialog (*Magul Imperial:* Cine are patru picioare, gheare, coadă şi face miau ? *Omul:* Un cîine glumeţ"). Efectul facil de comic se explică, aici, prin gradul mare de expectabilitate, deci prin cantitatea mică de informaţie pe care o aduc atît raportul dintre denotaţia „cîine" şi semnificaţia contextuală „pisică" a cuvîntului *cîine* [20], cît şi sintagma *cîine glumeţ,* cu o distanţă semantică mică între unităţile lexicale componente. Cel de-al doilea element al transpoziţiei este un termen „zero". Substituirea lui prin „zero", marcată în text de fraze ca : „Încă deliberează", „Nu lucrează, n-a acceptat răspunsul", constituie limita incongruenţei dintre modul de exprimare al *Omului* — informal *(„şefule"),* cu ele-

[18] Efectul comic (de ironie) apare potenţat prin asocierea acestei transpoziţii cu procedeul interferenţei, pe baza căruia este construit jocul de cuvinte („[...] *patru Adami şi cu patru Adami fac opt dobitoci").* Cei doi termeni ai contrastului comic sînt aici propoziţia matematică *„patru* [...] şi cu patru [...] *fac opt* [...]" şi enunţul aparţinînd unei comunicări informale, familiare : *„Adami(i* sînt) *dobitoci".*

[19] Singura distincţie este aceea de persoană : *veni* — persoana I, „a venit" — persoana a III-a.

[20] Asocierea mai ales referenţială a celor două noţiuni este frecventă şi, ca atare, cunoscută marii majorităţi a vorbitorilor.

mente de limbă vorbită („*păi*" ; *a muri după*, cu sensul „a-i plăcea foarte mult"), cu asocieri semantice mai puțin obișnuite — și limbajul celorlalte personaje — formal, artificial. Această incongruență implică, uneori, contexte mai largi, opunînd forma enunțurilor (cu elemente de limbaj tehnic și structuri sintactice complexe) emise de personajul *Robot* și referentul acestora (efectuarea unor operații simple de adunare ; identificarea, pe bază de descriere, a unor animale ; numirea, la întîmplare, a unor culori) exprimat în replicile *Omului*.

2.3. La nivelul întregului fragment *(B)*, planul referențial al comunicării verbale (testarea unor cunoștințe strict elementare, de tipul operațiilor aritmetice simple), contrastează cu elementele de decor și de recuzită, precizate în așa-numitele indicații scenice (un centru computerizat, prevăzut cu „robot", „microfon" și „un sul interminabil de hîrtie" pentru înregistrarea datelor anchetei). În întregime, fragmenul *(B)* ilustrează tipul de comic situațional, cu efecte de absurd.

3. Procedeul transpoziției se realizează printr-o mare varietate de tipuri. Am ilustrat mai sus doar cîteva dintre cele mai frecvente. Elementele înscrise într-un raport de transpoziție sînt și ele extrem de variate, astfel încît se poate aprecia că sfera de aplicare a procedeului se identifică, în mare parte, cu aceea a limbajului dramatic. De asemenea, transpoziția este definitorie pentru multe dintre varietățile de comic (umorul, ironia, parodia, burlescul). Posibilitățile multiple ale procedeului explică utilizarea lui cu preponderență de către autorii dramatici contemporani, pentru crearea comicului verbal.

Arhaisme frazeologice de proveniență franceză

LIVIU GROZA

Alături de tipurile cunoscute de arhaisme : lexicale, fonetice și gramaticale (morfologice și sintactice) [1], se poate distinge un nou tip, *arhaimele frazeologice* [2]. Acest tip de arhaisme cuprinde locuțiunile, expresiile și îmbinările de cuvinte cu caracter stabil care au ieșit din uz. Se pot deosebi, de asemenea, și arhaisme frazeologice de formă (frazeologisme [3] care aveau în trecut o altă formă) și arhaisme frazeologice de sens sau semantice (frazeologisme care aveau în trecut un alt sens) [4]. Arhaitatea frazeologismelor poate fi mai mult sau mai puțin evidentă, mergînd de la dispariția completă din limbă a acestora pînă la simpla lor învechire. Referindu-ne numai la calcurile frazeologice după franceză [5] — fără a exclude posibilitatea etimologiei multiple [6] —, vom încerca să discutăm în cele ce urmează cîteva dintre cauzele care au dus la dispariția din română sau la învechirea unor astfel de frazeologisme de proveniență franceză care au circulat cu precădere în limba secolului al XIX-lea.

---

[1] Pentru o definiție mai nouă a termenului de *arhaism* vezi Carmen Vlad, *Conceptul de arhaism*, în *Limba română*, anul XXII (1973), nr. 3, p. 183—190 ; pentru alte accepții ale acestui termen vezi Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, vol. I, seconde édition, Heidelberg-Paris, 1919, p. 80 și urm., S. Ullman, *Introduccion a la semántica francesa*, Madrid, 1965, p. 228 și Iorgu Iordan și Vladimir Robu, *Limba română contemporană*, București, E.D.P., 1978, p. 275.

[2] Vezi Theodor Hristea, *Arhaisme și regionalisme*, în *Sinteze de limba română*, ediția a doua revăzută și mult îmbogățită, București, E.D.P., 1981, p. 64—70.

[3] Pentru termenul de *frazeologism* vezi N. S. Lévite, *Cours de lexicologie française*, Minsk, 1963, p. 51—64 („Les phraséologismes sont des groupements de mots à sens unitaire, ce qui veut dire qu'ils sont des équivalents des mots simples") ; Ioan Simionică, *Limba franceză contemporană. Lexicologie*, București, E.D.P., 1970, p. 250—269, și Theodor Hristea, *Contribuții la studiul etimologic al frazeologiei românești moderne*, în *Limba română*, anul XXVI (1977), nr. 6, p. 587—598.

[4] O distincție similară vezi la Ioan Simionică, *Cours de lexicologie du français moderne*, București, E.D.P., 1963, p. 181.

[5] Pentru *calcul frazeologic* vezi Theodor Hristea, *Probleme de etimologie. Studii, articole, note*, București, Editura științifică, 1969, p. 176—189 și Ana Goldiș Poalelungi, *L'influence du français sur le roumain (vocabulaire et syntaxe)*, Dijon, 1973, p. 234—285.

[6] Pentru acest concept vezi în primul rînd Al. Graur, *Studii de lingvistică generală*. Variantă nouă, București, Editura Academiei R.P.R., 1960, p. 67—77.

(a) Printre aceste cauze se numără evoluția semantică a unor cuvinte de origine latino-romanică — împrumuturi relativ recente în română —, care, de cele mai multe ori, și-au restrîns sensul. Dacă un cuvînt cu două (sau mai multe) sensuri, A și B, a circulat într-o îmbinare de cuvinte stabilă cu sensul A și în îmbinări libere cu sensurile A și B în care și-a restrîns sensul numai la B, îmbinarea stabilă din care a făcut parte cu sensul A a devenit învechită și uneori chiar de neînțeles pentru vorbitorii de astăzi ai limbii române. Este cazul îmbinării frazeologice *a da nuvele* < fr. *donner des nouvelles (Erau doi proprietari cu femeile. Ei deteră nuvele de la București.* Bolintineanu, M.-E., p. 314) în care cuvîntul temă *nuvelă* [7] nu mai are astăzi sensul de „noutate, știre, veste" pe care îl avea în trecut și cu care este înregistrat, de exemplu în CADE sau SDLR [8], păstrînd numai sensul de „specie a genului epic". La fel s-a întîmplat cu îmbinarea *a se confunda în scuze* < fr. *se confondre en excuses (El ne ia mînele lui Bălcescu și mie, confundindu-se în scuze.* Ghica, *Scrieri literare inedite,* București, E.S.P.L.A., 1959, p. 36) în care *a (se) confunda* avea sensul de „a întări, a repeta" [9]. Îmbinarea apare în DA, CADE, SDLR fără mențiunea „rar" sau „învechit", în schimb nu este înregistrată de DLRM sau de DN_3.

Împrumutat din latina literară *(terminus ;* vezi DN_3, unde este înregistrată și varianta *termin)* sau din italiană *(termine ;* cf. fr. *terme),* rom. *termen* avea în secolul trecut și sensul de „capăt, sfîrșit" [10] (vezi DA, CADE), pe lîngă multiplele sensuri păstrate pînă azi. Ulterior acest sens a devenit învechit, ceea ce a făcut ca și îmbinarea frazeologică *a pune un termen la ceva,* calchiată după fr. *mettre un terme à quelque chose,* cf it. *porre termine a qualcosa (Rusciucli Hasan Paşa a pus un termen tiraniei lui Mavrogheni,* Ghica, S., p. 173), cu sensul de „a face să înceteze, a pune capăt", să devină și ea învechită. La aceste exemple putem adăuga și pe *a face uverturi* < fr. *faire des ouvertures (Poarta te are supt mînă de un an și jumătate făcutu-ți-a vreo uvertură ?* Voi-

[7] Poate fi vorba despre două omonime, *nuvelă*$_1$ („specie a genului epic") și *nuvelă*$_2$ (înv. „noutate") sau despre un singur cuvînt cu aceste două sensuri.

[8] Pentru limba franceză am folosit următoarele lucrări lexicografice : DFC = *Dictionnaire du français contemporain,* Paris, 1966 ; PL = *Petit Larousse ilustré,* Paris, 1966 ; PR = *Le petit Robert,* Paris, 1967 ; DE = Albert Dauzat, *Dictionnaire étymologique de la langue française,* Paris, 1946 ; pentru limba italiană : DLI = Giacomo Devoto și Gian Carlo Oli, *Dizionario della lingua italiana,* Firenze, 1971 ; VLI = Nicolo Zingarelli, *Vocabolario della lingua italiana,* novisima edizione, Bologna, 1964 și pentru limba română : DA = *Dicționarul limbii române,* București, Academia Română, 1913—1948 ; SDLR = August Scriban, *Dicționaru limbii românești,* Iași, 1939 ; CADE = I. Aurel Candrea și Gh. Adamescu, *Dicționarul enciclopedic ilustrat,* București, 1926—1931 ; DLR = *Dicționarul limbii române* (DLR). Serie nouă, București, 1965—1980 ; DLRM = *Dicționarul limbii române moderne,* București, 1958 ; DN_3 = Florin Marcu și Constant Maneca, *Dicționar de neologisme,* ediția a III-a, București, 1978.

[9] Pentru sensul înv. de „a întări, a repeta" al verbului *a (se) confunda* iată și o altă atestare : *Nu mai puțin confund această recunoștință onorabilului d-n. G. Alexandrescu Papadopol Calimach,* Kogălniceanu, O.A., p. 308.

[10] *Această mișcare de preferință va avea un termen ?* Bălcescu apud DLRM, s.v., cu mențiunea „înv."

nescu II, *Scrisori*, în *Documente și manuscrise literare*, vol. I, București, Editura Academiei R.S.R., 1967, p. 173), în care *uvertură* avea sensul de „propunere", după fr. *ouverture*, astăzi păstrînd numai înțelesul de „piesă muzicală".

(b) Au ieșit din uz și îmbinările frazeologice în care verbe ca *a arunca*, *a cădea*, *a face*, *a trage* etc. calchiau anumite sensuri speciale ale corespondentelor verbale franțuzești. Cum aceste sensuri nu au fost adoptate definitiv în română, nici îmbinările frazeologice care le conțineau nu s-au impus în limbă. Verbul *a arunca* calchia, într-o serie de îmbinări frazeologice folosite cu precădere în limba secolului trecut, azi dispărute, diferite sensuri ale fr. *jeter* :

a arunca un blam < fr. *jeter le blâme* (*Și cînd zic acestea sunt departe de a arunca un blam*. Kogălniceanu, O.A., p. 203), cu sensul de „a spune, a rosti un blam", adică „o condamnare" ;

a arunca fundamentele < fr. *jeter les fondements* (*Atale aruncă întîile fundamente ale celebrei biblioteci din Pergama*. Bolintineanu, C. II, p. 194 ; aci *a arunca* are sensul de „a pune" ;

a arunca un pod < fr. *jeter un pont* (*Între Abidos și Sestos, zice Strabon, împăratul Perșilor, Xerxes, aruncă un pod*. Bolintineanu, C. II, p. 111), „a construi un pod" ;

a arunca o propoziție < fr. *rejeter une proposition* (*Dar cavalerii franci au aruncat această propoziție avînd sete de a se însemna ei cei dintîi* : Bolintineanu, C. I, p. 48), cu sensul de „a respinge o propunere" (vezi și CADE, SDLR, unde *propoziție*, *propozițiune* este înregistrat și cu sensul de „propunere, lucru propus" ; DN_3 și DLRM nu menționează acest sens) ;

a arunca un țipăt < fr. *jeter un cri*, cf. it. *gettare grida* (*Deodată, el se opri... aruncînd un țipet*. Alecsandri, *Opere*, vol. IV, București, Editura Minerva, 1974, p. 55), sensul fiind aici de „a emite".

Aceeași este și situația verbului *a cădea* care, spre exemplu, în îmbinarea frazeologică *a cădea peste cineva* < fr. *tomber sur quelqu'un* (*Căzuse peste mine un cunoscut din școală*. M. Caragiale, *Craii de Curtea Veche*, București, E.P.L., 1965, p. 61) menționată de CADE și SDLR, dar absentă în DLRM, avea sensul de „a întîlni pe cineva în mod neașteptat". La acestea putem adăuga și alte exemple :

a face foc < fr. *faire feu* (*Tunurile de la batel începură a face foc*. Bolintineanu, C. II, p. 318), cu sensul de „a trage cu o armă de foc" ;

a trage un plan < fr. *tirer un plan* (*Însuși Alexandru trase planul nouei cetăți*. Bolintineanu, C.I, p. 258), îmbinare frazeologică înregistrată de CADE, dar omisă de DLR și DLRM avînd sensul de „a elabora, a trasa" și *a trage o poliță* < fr. *tirer une lettre de charge* (*El nu a scris nimănui, nu a tras nici o poliță*. Bolintineanu, M.E., p. 333), cu sensul de „a semna, a emite o cambie" [11].

[11] *Cînd trăgătorul va trage poliță, și platnicul nu o va primi, atunci să o înfățișeze într-acea zi la judecată*. Legiuirea Caragea (1818), apud CADE, s.v., vezi și DLRM unde îmbinarea e înregistrată cu mențiunea „înv".

(c) Unele îmbinări frazeologice de proveniență franceză au fost concurate și, în cele din urmă, eliminate definitiv din limbă de îmbinări frazeologice sinonime tot de proveniență franceză [12]. În această „luptă" au învins îmbinările frazeologice cu sens clar și cele alcătuite din cuvinte care s-au impus în limbă datorită unei circulații mai mari [13]. Putem cita în acest sens îmbinările frazeologice : *a trage parte din ceva* < fr. *tirer parti de quelque chose (Acești fii ai patriei să tragă parte din foloasele publice.* Kogălniceanu, O.A., p. 107), scoasă din uz de *a trage profit din ceva* < fr. *tirer profit de quelque chose,* în care *profit,* foarte răspîndit astăzi, exprimă mai clar ideea de „beneficiu", „avantaj" ; *instrumente de vînt* < fr. *instruments à vent (Renumele lui și l-a dobîndit* [...] *de la instrumentele de vînt,* Filimon, *Opere,* vol. I, București, Editura Minerva, 1975, p. 152), concurată și eliminată din limbă de îmbinarea frazeologică sinonimă *instrumente de suflat* < fr. *instruments à souffler,* care exprimă mai precis modul de utilizare al acestor instrumente ; de asemenea, *a face un prezent* < fr. *faire un présent (Dar să vă sărut mîna pentru prezentul ce mi-ați făcut.* Bujoreanu, *Mistere din București,* în *Pionierii romanului românesc,* București, Editura Minerva, 1973, p. 333 ; *N-ai avut galanteria să-mi faci un prezent cît de mic.* Alecsandri, apud CADE, s.v. ; vezi și SDLR, unde *prezent* este înregistrat și cu sensul de „cadou, dar") a fost scoasă din circulație de îmbinarea *a face un cadou* < fr. *faire un cadeau,* deoarece *prezent* [14], cu sensul menționat, nu mai circulă în limba de azi (cf. DLRM unde *prezent*$_2$ apare cu mențiunea înv. „dar, cadou").

(d) În alte situații, o îmbinare frazeologică a putut fi scoasă din uz de un cuvînt cu același sens, dar cu un corp fonetic mai redus și cu

[12] E interesant de studiat influența franceză în domeniul terminologiei tehnice unde, spre exemplu, îmbinarea *piatră unghiulară* (cu varianta din sec. al XIX-lea *piatră angulară*) < fr. *pierre angulaire* a înlocuit rom. înv. *piatră de ugolniță (Cine-i dară acela ce-au pus piatra de ugolniță preste dînsu ?* Dosoftei, apud DLR, s.v.) ; la fel și îmbinarea *roată dințată* < fr. *roue dentée* a înlocuit, în limba standard, îmbinarea *roată cu măsele* (cf. DLR).

[13] Unele îmbinări frazeologice de proveniență italiană au fost scoase din uz de îmbinări frazeologice sinonime de proveniență franceză. Spre exemplu, *a pune la indice* < it. *mettere all'indice (Turcii erau puși la indice ca barbari.* Ghica, S., p. 198) a fost scoasă din uz de *a pune la index* < fr. *mettre à l'index,* deoarece *indice* < it. *indice,* cu sensul de „indice", dar și de „index", s-a specializat în română cu sensul de „indicator", iar *index* < fr. *index,* cu sensul de „listă de cărți, de persoane suspecte". Cînd îmbinarea frazeologică de proveniență italiană a fost numai influențată de corespondenta sa frazeologică franceză, rezultatul a fost o variantă frazeologică nouă. Este cazul îmbinării *a cădea în disuetudine* < it. *cadere in disuetudine (Dispozițiile binefăcătoare* [...] *s-au văzut toate călcate și căzînd în disuetudine.* I. Negruzzi, *Amintiri din Junimea,* în *Junimea,* vol. I, București, Editura Albatros, 1971, p. 52) a cărei variantă *a cădea în desuetudine* s-a impus în limbă probabil sub influența lui *desuet* și a îmbinării fr. *tomber en désuetude* sau din cauză că *disuetudine* a fost considerat drept o pronunțare greșită (vezi și *a dilapida* < fr. *dilapider* pronunțat *a delapida,* formă impusă în limba literară). De menționat că SDLR înregistrează varianta *disuetudine,* în timp ce DLRM și DN$_3$ o omit.

[14] În acest caz a intervenit și omonimia supărătoare cu *prezent*$_1$, cu sensul de „moment actual".

o mai mare răspîndire în limbă. Regula nu se poate generaliza, deoarece există și situații în care s-au păstrat și cuvîntul și îmbinarea frazeologică sinonimă (de exemplu, *a ține o conferință* și *a conferenția*). Astfel îmbinarea *cabinet de lectură* < fr. *cabinet de lecture (Adese cercetasem cabinetul de lectură spre a ceti ziarele.* Codru-Drăgușanu, *Peregrinul transilvan,* București, E.S.P.L.A., 1956, p. 162), înregistrată de SDLR, dar omisă de DLRM și DN_3, a fost concurată și înlocuită în cele din urmă de *bibliotecă*, tot de proveniență franceză, iar *a face naufragiu* < fr. *faire naufrage (Naționaliștii filipescano-takiști au făcut naufragiu chiar pe coasta Insulei Morților.* Arghezi, *Scrieri,* vol. 31, București, Editura Minerva, 1979, p. 301 ; articol scris în 1915) — de verbul *a naufragia.* Putem cita și îmbinarea *sală de mîncare* < fr. *salle à manger* [15] *(Sala de mîncare se afla la umbra unui nuc bătrîn.* Caragiale, O.A. I, p. 676), foarte răspîndită chiar și la începutul secolului nostru, eliminată în cele din urmă de *sufragerie,* sau îmbinarea *a face promoție* < fr. *faire une promotion (Îmi zice că poate să mă puie surnumerar* [...] *pînă la Sf. Niculae, cînd era să se facă promoții.* Ghica, *Istoria lui Alecu,* în *Pionierii romanului românesc,* București, Editura Minerva, 1973, p. 11), concurată de verbele *a avansa, a promova* și de derivatele lor *avansare* și *promovare.*

(e) Spre deosebire de îmbinările frazeologice discutate mai sus, în care elementele componente sînt disociabile, iar cuvintele își păstrează sensul lor propriu, expresiile idiomatice au un înțeles figurat care nu poate fi dedus din suma părților componente, ci din întregul idiotism. Din această cauză, de cele mai multe ori, expresiile idiomatice (idiotismele) nu pot fi traduse literal dintr-o limbă în alta fără să-și piardă caracterul figurat specific [16]. Pot fi considerate arhaice și expresiile idiomatice de proveniență franceză care nu s-au impus în limbă tocmai pentru că prin traducere și-au pierdut înțelesul lor figurat. În acest sens pot fi citate expresiile : *a cădea pe spatele cuiva* < fr. *tomber sous le dos de quelqu'un (Bătrîna ne-a căzut pe spate, sub pretext că e prea cald la Paris.* Caragiale, O.A., I, p. 619) cu înțelesul de „a veni fără a se anunța" sau *cap cald* < fr. *tête brulée (Eu cunosc fata — e un cap prea cald.* Caragiale, O.A., I, p. 617), cu sensul de „exaltat", expresii care nu au avut șanse să se impună în limbă.

Lista exemplelor poate fi îmbogățită și cu expresiile *a duce pe brațe pe cineva* < fr. *porter quelqu'un sur les bras (Dumneata, nenea Zaharia, noi și ai noștri* [...] *să ducem pe brațe pe d. Cațavencu,* Caragiale, *Teatru,* București, Editura Eminescu, 1971, p. 112) cu sensul de „a sprijini involuntar pe cineva" ; *a face tapiserie* < fr. *faire tapisserie (— Cum se poate Neagule, la vîrsta ta să faci tapiserie salonului, ca o fetiță de*

[15] Vezi Ana Goldiș Poalelungi, *op. cit.,* p. 240 unde este înregistrată și îmbinarea *odaie de dormit* < fr. *chambre à coucher,* scoasă din uz de *dormitor.*

[16] „Așadar intraductibilitatea expresiilor idiomatice dintr-o limbă în alta este strîns legată de însușirile speciale ale acestora : indestructibilitatea, imposibilitatea de a scoate elementele din întreg, caracterul figurat specific." R. A. Budagov, *Introducere în știința limbii,* București, Editura științifică, 1961, p. 123.

la Sacré Cœur ? Bart, *Europolis*, București, Editura Minerva, 1980, p. 97), cu sensul de „a merge la un bal fără a fi invitat la dans" ; *a deschide urechea* < fr. *ouvrir l'oreille (Doctorul își deschise urechea, ca să înțeleagă bine vorbele femeii.* Bolintineanu, C.I, p. 65), cu sensul de „a fi foarte atent".

În general, se pare că arhaismele frazeologice de proveniență franceză se confundă cu rezultatele brute, imediate ale influenței franceze în prima ei fază. Cu toate acestea, multe dintre frazeologismele discutate aici au fost înregistrate în dicționare mai vechi (DA, SDLR, CADE), iar în dicționarele mai noi (DLR, DLRM, DN_3) au fost omise sau au fost înregistrate cu mențiunea „rar" sau „învechit", ceea ce demonstrează faptul că ele au fost simțite, fie și pentru o perioadă mică de timp, ca unități frazeologice distincte, independente, ale limbii române și nu ca adaptări ale unor modele frazeologice străine. Cele mai multe dintre arhaismele frazeologice de proveniență franceză au circulat cu precădere în limba secolului al XIX-lea, perioadă în care influența franceză era mai puternică și mai directă [17], dar nu este exclus ca unele dintre ele să fie folosite și astăzi — fără să-și piardă caracterul de „franțuzism învechit" — mai cu seamă în limba scrisă, care, așa cum arăta Ch. Bally, „trăiește în același timp în trecut, în prezent și în viitor, și [...] același autor, pe aceeași pagină, poate fi înainte sau în urmă față de evoluția limbii vorbite" [18].

ABREVIERI :

Bolintineanu, C. I., II	= Bolintineanu, Dimitrie, *Călătorii*, vol. I și II, București, Editura pentru literatură, 1968.
Bolintineanu, M-E.	= Bolintineanu, Dimitrie, *Manoil-Elena*, București, Editura Eminescu, 1971.
Caragiale, O.A. I	= Caragiale, I. L., *Opere alese*, vol. I, București, Editura Cartea românească, 1972.
Ghica, S.	= Ghica, Ion, *Scrisori către Vasile Alecsandri*, București, 1947.
Kogălniceanu, O.A.	= Kogălniceanu, *Opere alese*, București, Editura Cugetarea, 1946.

[17] Vezi Ana Goldiș Poalelungi, *op. cit.*, p. 293.

[18] „La langue écrite [...] vit à la fois dans le passé, le présent et l'avenir, et [...] le même auteur, dans une même page, peut être en avance ou en retard sur l'evolution de la langue parlée." Ch. Bally, *Le langage et la vie*, seconde édition revue et augumentée, Paris, 1926, p. 106.

Limbajul pretenţios*

AL. GRAUR

În trecut, adversarii neologismelor aveau obiceiul să spună : „Nu introduceţi cuvinte străine, că rupeţi limba în două ; nu ne vor mai înţelege ţăranii". Desigur, pe atunci, oamenii lipsiţi de cultură ajungeau destul de greu să-şi însuşească elementele lexicale noi.

Situaţia s-a schimbat fundamental în timpul din urmă : desfiinţarea analfabetismului, răspîndirea presei, radio-televiziunea aduc imediat cuvintele noi la cunoştinţa tuturor locuitorilor ţării. Şi nu numai atît, dar în cercurile mai puţin cultivate a apărut ideea că folosirea termenilor străini conferă vorbitorului un fel de distincţie, sînt dovada culturii lui. Astăzi deci, cu cît cineva a studiat mai puţin, cu atît întrebuinţează mai multe neologisme.

Desigur, cînd e vorba de noţiuni noi, trebuie să folosim numele cu care ne-au venit, prin urmare nu mă refer aici la termenii tehnici din diferitele profesiuni. Mă gîndesc la vocabularul fundamental, la elementele esenţiale ale lexicului, care sînt necesare la comunicare, indiferent de subiectul avut în vedere. Acum şi acestea sînt înlocuite cu neologisme în vorbirea oamenilor inculţi. Pentru a da numai trei exemple, în loc de *a face, a mînca, a cere,* astăzi apar *a realiza, a servi, a solicita.* Cazurile de acest fel sînt foarte numeroase.

În mai multe lucrări am arătat că vocabularul este pe cale de a deveni internaţional, că într-o perioadă nu prea îndepărtată se va unifica pe tot globul, prin faptul că aceleaşi neologisme, în majoritate de origine latină, se vor introduce în toate limbile. Aceasta va uşura înţelegerea între oamenii din diversele ţări, oricît de depărtate între ele, ceea ce va însemna un incontestabil progres, căci călătorul se va simţi peste tot ca la el acasă.

În cazul acesta, ce le reproşez acelora care introduc neologismele pomenite ? Mai multe lucruri. În primul rînd, pur şi simplu este o pretenţiozitate să te fereşti de vocabularul tradiţional. Cred că una dintre primele calităţi ale oamenilor de valoare ar trebui să fie modestia. Cu atît mai mult s-ar cuveni să fie modeşti cei care sînt lipsiţi de învăţătură.

* Comunicare prezentată la sesiunea-dezbatere cu tema „Teorie şi practică în studiul limbii şi literaturii române (II)", Oţelul Roşu, 28 mai 1982.

În al doilea rînd, din cauză că e vorba de oameni cu mai puțină cultură, ei stîlcesc adesea cuvintele noi. Nu voi cita nici un caz de modificare a pronunțării, lucru mai ușor de descoperit, ci mă voi referi la schimbarea înțelesului. Reiau cele trei exemple citate mai sus : *a servi* înseamnă „a munci în folosul altuia" ; atunci cum ajunge să fie substituit lui *a mînca* ? S-a spus, la imperativ, *servește-te,* adică „ia-ți singur (ceva de mîncat sau de băut)", apoi cei doi *te* s-au contopit într-unul singur (așa cum s-a ajuns de la *uită-te* la *uite*), iar oamenii ignoranți au înțeles că aceasta înseamnă „mănîncă". Astăzi formula este foarte mult întrebuințată.

A solicita înseamnă „a cere ceva cuiva mai mare în grad", așadar este corect *a solicita un concediu* sau *o audiență.* Acum verbul e folosit pentru cererile pe care le face un șef unui subaltern, de exemplu am văzut adesea scris, de un funcționar către conducătorul unității, *raportul pe care mi l-ați solicitat.*

A realiza este „a face să devină real", deci nu putem socoti corectă o expresie ca *am realizat zece hectare de arătură,* cum spun adesea unii agricultori.

Ce confuzii se pot produce prin abateri de felul celor citate nu e greu de arătat. Eram odată într-un restaurant, unde nu venea nimeni să ia comanda. Văzînd o femeie de serviciu, am întrebat-o : nu vine nimeni aici ? La care ea mi-a răspuns : *ospătarul servește,* înțelegînd prin aceasta că „mănîncă". Ar fi fost normal să-i dau replica : tocmai asta cer și eu, să vină să servească.

Bineînțeles, cuvintele din fondul principal nu se lasă ușor eliminate : pe lîngă că au numeroase derivate care se mențin, că intră în expresii frazeologice unde nu pot fi înlocuite, ele apar în literatura clasică, pe care nu o putem uita și astfel rămîn mereu prezente în mintea noastră. Nu mai vorbesc de faptul că ele sînt în majoritate de origine latină, ca și termenii internaționali care se răspîndesc acum, ceea ce înseamnă că, în general, cuvintele tradiționale se împacă bine cu termenii noi.

Dar greșelile făcute la neologisme au și alt defect : împiedică internaționalizarea vocabularului, căci, avînd în vedere că în fiecare limbă se produc alte abateri, se ajunge la diferențierea formei sau înțelesului cuvintelor. Deci și din acest punct de vedere trebuie aduse corecturi, ca să nu mai spun că prin devierea lexicului se trădează lipsa de cultură a vorbitorului.

Asimilare. *I.* „Fenomenele de asimilare se produc pentru a evita succesiunea a două mișcări articulatorii diferite, în silabe diferite (sunetele nu sînt deci în contact, ca la acomodare), care pot fi menținute numai printr-un efort al atenției, de aceea, se execută de două ori aceeași mișcare: lat. *corona* > > dr. *cunună*" (Rosetti-Lăzăroiu, 1982, p. 98 — 99). Ele constau „în apropierea ca mod de articulare, loc de articulare sau rezonanță a două sunete diferite prin poziții, astfel că ele devin la un moment dat identice." (Dimitrescu, 1967, p. 32).

Asimilarea este *regresivă* cînd sunetul inductor (în poziție forte) se află după cel indus (în poziție slabă) și *progresivă* cînd sunetul inductor precedă pe cel indus.

Asimilarea *vocalică* se petrece în lanțul vorbirii în funcție de locul accentului și de poziția în silabă și în cuvînt a vocalelor.

Asimilarea *consonantică* se petrece în lanțul vorbirii în funcție de poziția în silabă și în cuvînt a consoanelor.

II. În istoria limbii române, se constată numeroase cazuri de asimilare vocalică și consonantică. Uneori, formele rezultate prin asimilare au fost admise de normele limbii literare; alteori, ele s-au păstrat numai în graiurile regionale.

A. Asimilarea vocalică:

(a) *regresivă*

Vocala accentuată asimilează vocala neaccentuată din silaba precedentă.

Exemple: *ă* ... **é** > *e* ... **é**: lat. *familia* > rom. reg. *făméie* s.f. > *feméie*; lat. *paric(u)la* > rom. reg. *păréche* s.f. > *peréche*.

ă ... **í** > *i* ... **í**: lat. *radic(u)la* > rom. reg. *rădíche* s.f. > *ridíche*; lat. *reniculus* > rom. *rănichi* s.m. > *rinichi*; bg. *nasip* > rom. *năsíp* s.n. (*Mold., Munt.*) > *nisíp*.

ă ... **ó** > *o* ... **ó**: sl. *narokŭ* > rom. reg. *năróc* > *noróc*; ngr. *ŏfelos* > > rom. reg. *fălos* adj. (Mehedinți, Ban.) > *folós*.

(*b*) *progresivă*

Vocala accentuată a silabei inițiale asimilează vocala din silaba următoare.

Exemple: **í** ... *o* > **í** ... *i*: lat. *mĕdius locus* > rom. *míjloc* s.n. > reg. *míjlic*.

ú ... *ă* > **ú** ... *u*: lat. *nŭmĕrus* > rom. *número* s.n. > reg. *número*.

Vocala inițială a primei silabe asimilează vocala din silaba următoare.

Exemple: **o** ... *a* > **o** ... *o*: sl. *otŭdavanie* > rom. *odavánie* s.f. „a opta zi sau toată săptămîna care urmează după o săptămînă mare" > înv. *odovánie*; tc. *ödağaci* > rom. *odagáci* s.m. „aloe" > *odogáci*.

Vocala silabei inițiale asimilează vocala din silaba următoare.

Exemple: **u** ... *ă* > **u** ... *u*: rom. reg. *mulțămí* vb. > *mulțumi*.

B. Asimilarea consonantică:

(*a*) *regresivă*

Consoana la inițială de silabă asimilează consoana din inițiala silabei precedente.

Exemple: *d* ... **t** > *t* ... **t**: fr. *dantelle* > rom. *dantélă* s.f. > reg. *tantélă*.

t ... **f** > *f* ... **f**: rom. *terfelí* vb. > reg. *ferfelí*.

l ... **r** > *r* ... **r**: lat. *labrusca* > rom. reg. *lăurúșca* s.f. „viță sălbatică" > > reg. *răurúșcă*; tc. *ališ-veriš* > rom. *alișveriș* s.n. > reg. *arișveríș*.

(*b*) *progresivă*

Consoana inițială a primei silabe asimilează consoana din silaba următoare sau situată la distanță de una sau două silabe.

Exemple: **d** ... *v* > **d** ... *d*: tc. *bedevì* > rom. *bidiviu* s.m. > reg. *bididiu* (*Munt.*).

ț ... *t* > **ț** ... *ț*: *oțetí* vb. > *oțeți*.

r ... *l* > **r** ... *r*: fr. *pariétal* > rom. *parietal* adj. > înv. *parietar*; fr. *révérenciel* > rom. *reverențial* adj. > *reverențiár*.

III. Sextil Pușcariu, *Câteva cazuri de asimilare și disimilare în limba română*, în *Dacoromania*, I, 1920—1921, p. 322 — 330; Iorgu Iordan, *Limba română actuală. O gramatică a „greșelilor"*, ediția a II-a, București, 1947; Sextil Pușcariu, *Limba română*, vol. 2, *Rostirea*, București, 1958; Florica Dimitrescu, *Introducere în fonetica istorică a limbii române*, București, 1967; Al. Graur, *Tendințele actuale ale limbii române*, București, 1968; Ion Gheție, Al. Mareș, *Graiurile dacoromâne în secolul al XVI-lea*, București, 1974; Florica Dimitrescu et alii, *Istoria limbii române*, București, 1978; Ștelian Dumistrăcel, *Influența limbii literare asupra graiurilor dacoromâne*, București, 1978; Al. Rosetti, *Istoria limbii române. I. De la origini până în secolul al XVII-lea*. Ediția a doua revăzută și adăugită, [București], 1978; Al. Rosetti — Aurelian Lăzăroiu, *Introducere în fonetică*, București, 1982.

SUZANA-CARMEN DUMITRESCU

Între istorie și literatură*

ȘERBAN CIOCULESCU

Înainte de a intra propriu-zis în temă și de a ne pune întrebarea în ce măsură literatura se poate îmbogăți prin învierea trecutului, am face o observație prealabilă : anume că prin marii cronicari moldoveni și munteni, sîntem în plină literatură ; toți au fost povestitori talentați, care au plecat de la izvoare străine și locale, prefăcîndu-le însă artistic. Să începem cu Grigore Ureche, despre care G. Călinescu ne spune, printre altele, următoarele, în marea sa *Istorie a literaturii române* : „Invenție epică Ureche nu are și să povestească propriu-zis nu știe. Dar limba ridică pe spații mici scene epice, repezi ca niște nouri ce se desfac".

În prima frază distingem două elemente : invenția epică și darul povestirii. Cea dintîi, invenția epică, nu i se poate cere unui cronicar, dator nu să inventeze, ci să caute în izvoare autentice răspunsuri la decurgerea faptelor. Cerem invenție epică nuvelistului, romancierului și dramaturgului, care nu pot să se limiteze la prea scurtele relatări ale izvoarelor istorice din trecut, ci trebuie să umple spații largi cu imaginația creatoare. Așadar, nu se cade a-i imputa lui Grigore Ureche sau oricărui alt cronicar lipsa invenției epice.

Să vedem însă dacă este adevărat că lui Grigore Ureche i-a lipsit darul povestirii, așa cum afirmă G. Călinescu, recunoscîndu-i însă, printr-o frumoasă comparație, compunerea unor „mici scene epice". Istoricul literar a uitat capitolul *Cînd au pribegit Pătru vodă de multe nevoi în Țara Ungurească*. Este substanța unei „palpitante" nuvele de aventuri, pe spațiul a 70 de rînduri din ediția P. P. Panaitescu a *Letopisețului Țării Moldovei,* în ediția *Clasicii români* (1955). Fugar din cauza expediției punitive a lui Soliman Magnificul, Petru Rareș pornește singur la 18 septembrie 1537, descalecă, și pe jos, „intrînd în munte, într-adînc, fără drum", adică pe căi lipsite de poteci, dînd „de strîmtori ca acelea" (rețineți augmentativul popular, folosit și de Creangă), dă peste niște pescari, se sperie, ei însă i se închină, îl ospătează, îi schimbă veșmîntul domnesc în straie proaste, ca să treacă de straja ungurească, îl aduc la un „boiarin unguresc", prieten al voievodului, unde-l primește, în lipsa

* Comunicare prezentată la sesiunea-dezbatere cu tema „Teorie și practică în studiul limbii și literaturii române (II)", Oțelul Roșu, 28 mai 1982.

bărbatului, soţia sa ş.a.m.d., cu alte şi alte peripeţii, pînă ce ajunge la Cetatea Ciceiului şi scapă de urmăritori, care-i luaseră seama.

Cu această excepţională povestire, întru nimic inferioară acelora ale lui Miron Costin şi chiar ale lui Ion Neculce, despre al căror dar narativ nu mai încape discuţie, Grigore Ureche inaugurează strălucit un gen literar. În treacăt fie zis, nu cunoaştem izvorul acestei povestiri, dar se crede că l-ar fi preluat din *Letopiseţul moldovenesc* ce s-a pierdut. N-ar fi exclus ca Grigore Ureche să fi beneficiat de tradiţia familială, păstrînd însă cu o memorie uimitoare toate etapele dramaticelor peripeţii.

Vom face un salt cronologic de două secole ca să ajungem cu *Alexandru Lăpuşneanul* al lui Costache Negruzzi (1840) la crearea nuvelei în literatura noastră, şi anume a nuvelei istorice.

Se ştie că autorul n-a respectat întocmai adevărul istoric. Scena piramidei de capete, pe care cruntul voievod o prezintă Ruxandei, soţia sa, chipurile ca să o vindece de spaimă pe miloasa doamnă, care-i ceruse să pună capăt uciderilor, e inventată. Şi marea scenă a ridicării maselor, cu cererea capului lui Moţoc şi cu jertfirea lui, e născocită, vornicul găsindu-şi mai tîrziu sfîrşitul zilelor, în Polonia, sub altă domnie. Cum însă avem de a face cu o netăgăduită capodoperă, putem reţine ca o lege a genului dreptul imaginaţiei creatoare de a adăuga la faptele istorice, atestate documentar, şi altele, care să nu contrazică însă în mod patent atmosfera generală a epocii, climatul istoric şi profilul moral al protagonistului.

Genul nuvelei istorice a fost acaparat în acea vreme de contemporanul mai vîrstnic al lui Negruzzi, de Gheorghe Asachi, într-o lungă suită de povestiri, tipărite în limbile franceză şi română, fără ecoul scontat. Asachi nu era lipsit de imaginaţie, ba chiar de fantezie, dar în compunerile lui n-a reuşit să surprindă „culoarea locală" în care excelau romanticii francezi, nici să configureze tipuri şi caractere.

Campania *Daciei literare* împiedică în Moldova proliferarea romanelor istorice străine şi în special acelea ale lui Dumas-tatăl, care vor fi fost citite în original de boierii ieşeni şi provinciali şi mai ales de nevestele şi fetele lor, avide de literatură senzaţională. Nu acelaşi a fost cazul în Muntenia, unde se publică un lung şir de romane ale aceluiaşi, după ce, în 1837, apăruse postum, cu o prefaţă tot de Negruzzi, tălmăcirea dramei *Antony* de către Hrisoverghi. Între anii 1846 şi 1858, apar din Dumas-tatăl *Corricolo*, în traducerea lui Eliad, *Din criminele celebre*, de cadetul Gr. Lipoianu, în 1847, drama *Tereza*, traducător Pelimon, 1848, *Acté sau moartea lui Neron, împăratul Romei*, roman istoric, religios şi politic, în versiunea lui G. Gane şi, tot aşa, *Fata regentului* şi *Cei trei muşchetari, Isaak Lakedem, Pascal Bruno, Regina Margot, Amory, Aventurile lui Lederik, Cavalerul d'Harmental, Contele de Monte-Cristo* şi alte două episoade din *Crimele celebre*, în traduceri semnate de Gr. Lipoianu, Elena Vorea, Pelimon, Baronzi, I. Nanu, P. M. Georgescu, M. Costinescu, G. G. Rafael, I. A. Geanoglu, Ioan Fănuţă şi E. Apostoleanu. Nu mai e nevoie să stăruim asupra excepţionalului talent al lui Alexandre Dumas-père. De la un sîmbure de adevăr, de pildă, existenţa reală a lui

d'Artagnan, comandant de mușchetari, pe numele lui Charles de Batz sau de Montesquiou, conte d'Artagnan (1611—1675), mai tîrziu maréchal de Camp, căzut în luptă, Alexandre Dumas a brodat un fantastic roman de aventuri, cu peripeții dintre cele mai năstrușnice, care asigură cărții un interes pînă și astăzi foarte viu.

Mai tîrziu, tocmai în 1856, apar trei traduceri din Walter Scott : *Fidanțata de Lamermoor* și *Ricard Inimă de Leu,* ambele în versiunea lui Baronzi, și *Logodnica lui Triermen,* în traducerea lui Alecu Minescu. Cele mai multe dintre operele faimosului romancier scoțian se răspîndesc însă între anii 1940 și 1944, iar după o explicabilă întrerupere, între 1955 și 1963. Ca atare, circulația lui e mai recentă la noi și nu a avut darul de a suscita, ca romanele lui Dumas-tatăl, interesul tuturor păturilor cititoare din secolul trecut.

Înaintea romanului nostru istoric, produs tardiv în evoluția genurilor literare naționale, a reușit însă drama istorică. Cu *Răzvan-Vodă* (1867), mai tîrziu *Răzvan și Vidra,* genul își cucerește un loc confortabil în repertoriul teatrelor noastre naționale, deși la apariție piesa a întîmpinat sarcasmele mușcătorului P. P. Carp. Prin personajul Vidrei, care îl ambiționează pe modestul Răzvan, complexat prin originea sa mai mult decît umilă, piesa a comandat comparația cu *Macbeth,* deși nu destinul este factorul principal, ca în drama shakespeareană. Prin alegerea cu tot dinadinsul a eroului din rîndul poporului ce dăduse pînă în ajun robi boierești, mînăstirești și domnești, Hasdeu a plătit tribut mai curînd înclinării romanticilor către antiteze și bruscarea mutațiilor în ierarhia socială.

Deși Hasdeu nu a respectat, ca specialist, adevărul istoric, inventîndu-i lui Răzvan o soție neatestată și atribuindu-i un rol pe care așadar nu l-a putut juca în neașteptata lui ascensiune, succesul dramei ne autorizează să tragem o concluzie : în anumite cazuri, cînd eroul principal nu e așa fel conturat în conștiința publică, pentru ca să fie, cît de cît, respectat adevărul istoric, jocul ficțiunii este, ca să zicem așa, ilimitat.

Nu același este cazul și cu *Despot-Vodă* al lui Vasile Alecsandri, a cărui aventură, prin cronica lui Grigore Ureche și interpolările lui Simion Dascălul a comandat autorului să se țină mai aproape de acest redutabil factor : adevărul istoric. Într-o bună măsură, admirîndu-și eroul pentru ambițioasele lui proiecte, ale unui om al Renașterii, dramaturgul român nu l-a prezentat cu prejudecăți etice, dar i-a pregătit căderea cu intuiția profundă a rolului pe care îl joacă în viața unui popor tradiția națională. Despot se prăbușește pentru că a călcat-o. Locul fatalității din tragedia antică l-a luat datina străbună, în drama sa, ca și aceea a lui Hasdeu, romantică.

Aceeași este și lecția singularei reușite a lui Alexandru Davila cu *Vlaicu-Vodă.* Doamna Clara nu a jucat nici un rol politic în Țara Românească. Rolul ei dramatic este rodul imaginației autorului, necesar conflictului. Vlaicu simulează supunerea, cît timp nu e sigur pe situația sa, pînă în ajun șubredă ; consolidat, ia frînele în mîini și înlătură dominația femeii care disprețuia și ea, ca și Despot, tradiția țării. Ultimele lui

cuvinte rezumă această idee, celulă germinativă a piesei : respectul cvasi-religios al datinei.

Făcînd dintr-o femeie voluntară eroina negativă a dramei, Alexandru Davila se situa pe linia nuvelistică a lui Odobescu, din *Doamna Chiajna*. Nici Clara nu se dă îndărăt de la crimă. Cînd vede că fiul ei vitreg i-a ieşit de sub tutelă, pune la cale uciderea lui, dar Vlaicu e salvat prin sacrificiul lui Gruie-românul. Acesta e marea „trouvaille" de ordin simbolic al dramei : eroul mut, paznic al scaunului domnesc, reprezintă poporul, credincios suveranului bun, stîlpului ţării. Şi bravul Gruie, ca şi Doamna Clara, în rolul ei odios, sînt produse ale imaginaţiei creatoare, care, încă o dată fie zis, poate să-şi cîştige un cîmp larg de acţiune, cînd datele istorice sînt puţine şi favorizează libertatea ficţiunii.

Cu aceasta am atins punctul nodal al condiţiei genului.

Istoria poporului nostru, ca şi a altora, dezvoltate în condiţii similare de cultură, oferă numeroase spaţii goale, care pot fi umplute de geniul inventiv al nuvelistului, romancierului şi dramaturgului. Delavrancea, de pildă, a creat în *decrescendo* valoric trilogia sa : *Apus de soare*, o capodoperă, *Viforul*, o piesă interesantă, *Luceafărul*, una slăbuţă. Acţiunea propriu-zisă e mai bogată în *Viforul*, dar *Apus de soare* realizează miracolul (cu alte cuvinte cazul rarisim) al reuşitei pe scenă cu un minimum de acţiune, susţinută însă printr-un suflu epic compensator. *Apus de soare* e drama bătrîneţii valetudinare, care nu-l împiedică însă pe gloriosul ostaş să-şi exercite întreaga autoritate înainte de a-i remite urmaşului său insignele domniei (fapt neatestat istoric, din conflictul valabil, întrucît autorul a scornit un complot boieresc, urmărind altă ordine succesorală). Ştefan este grandios şi cînd îşi evocă tovarăşii de luptă căzuţi şi bătăliile respective. Nicăieri istoria nu e mai binevenită în interferenţele ei cu literatura, ca atunci cînd pe scenă vibrează palpitul de glorie al trecutului.

Din puzderia de romane istorice ale literaturii noastre, nu atrag luarea-aminte decît acelea ale lui Mihail Sadoveanu. De la *Şoimii* (1904) la *Nicoară Potcoavă* (1952), se profilează evoluţia autorului, între cei doi poli, ai inspiraţiei romantice, flamboiantă la debut, potolită la sfîrşit de carieră literară.

Dacă am confunda planurile şi în locul dreptului la ficţiune am substitui obligaţia adevărului strict al istoriei, şi dacă am recurge la autoritatea ştiinţifică a lui Nicolae Iorga, cum ar urma să judecăm romanele istorice ale autorului *Baltagului* ? Să-i cercetăm *Istoria literaturii româneşti contemporane*, II, *În căutarea fondului*, 1934 : „Trecutul îl consulta neîndestulător şi uniform marele scriitor care la douăzeci de ani era format aşa de mult încît nu mai era dispus să înveţe ca să se schimbe".

In cauda venenum. Într-adevăr, Sadoveanu a scris *Şoimii* fără să se consulte cu marele istoric.

Şi mai departe : „...încercarea de a descrie războiul din 1877 e lipsită de fiorul contemporaneităţii, şi aici nu mai e suprema resursă a vrăjirii de natură..."

Iată ce mai spune N. Iorga şi despre *Zodia Cancerului*, în care vedem una dintre realizările majore ale povestitorului : „...mediul e rău cunoscut de acela care ar dori să vrăjească o întreagă societate moldovenească..."

Sub altă formă se repetă obiecţia referitoare la *Şoimii*. N. Iorga cerea romancierului cunoaşterea exactă a trecutului istoric şi nu-i acorda autorului libertatea ficţiunii. Mihail Sadoveanu îi apărea ca un student căzut la examenul anual. Or, nu studiul istoric condiţionează reuşita operelor literare cu subiecte din trecut, ci forţa creatoare de făpturi vii, într-un cadru aproximativ corespunzător datelor istorice. În nuvela lui Costache Negruzzi sînt elemente lexicale incongruente poate, dar eroul este atît de viu, încît trecem peste micile nepotriviri de limbaj şi chiar de decor.

Nici un istoric n-ar putea recompune un scenariu istoricește sută la sută aidoma realităţilor de epocă : habitat, mobilier, îmbrăcăminte, limbaj, mentalitate, moravuri etc. Admiţînd totuşi că prin studiu aprofundat s-ar putea reconstitui toate acestea, ele ar fi totuşi insuficiente în absenţa marelui talent literar, singurul care insuflă viaţă personajelor şi povestirii.

Romanele lui Mihail Sadoveanu ne propun o altă Moldovă, toate pivotînd pe clasa răzăşească, a ţăranilor liberi, permanenţă istorică de-a lungul veacurilor, literariceşte impresionantă. Ele sînt replici dezvoltate la *O samă de cuvinte* ale lui Neculce, tot atît de puţin credibile, unele la lumina spiritului critic. Acesta, pus înaintea operei literare, nu poate cere romanului istoric rigoarea romanului realist cu subiect contemporan. Trecutul istoric comportă un alt tip de viziune, cu mari licenţe, dar mai ales cu obligaţia inventivităţii. Dacă romanele lui Sadoveanu nu ne satisfac în egală măsură cu acelea ale lui Dumas-tatăl, cauza trebuie s-o căutăm în decalajul acestei facultăţi creatoare : imaginaţia epică.

Istoria nu-i inspiră de minune pe scriitorii contemplativi, ci pe cei inventivi. Evocările celor dintîi se colorează liric. Numai marii inventivi strălucesc prin mijloace epice şi dramatice.

N-am dispus de spaţiu pentru istoria naţională în versuri. E de ajuns să observăm că toate încercările de epopee au eşuat.

Andrei Mureşanu – traducător

ION BUZAŞI

Într-o cercetare statistică asupra traducerilor şi traducătorilor din prima jumătate a secolului al XIX-lea [1], Paul Cornea ajungea la concluzii revelatoare : în perioada 1780—1860 se traduc aproape 700 de opere din 281 de autori străini. Numărul tălmăcitorilor români se cifrează la 300. Deceniile 1840—1850 şi 1850—1860 sînt de o mai mare bogăţie în traduceri. Să fie aceasta o infirmare a celebrului program al *Daciei literare*, formulat de Mihail Kogălniceanu ? Nicidecum ! Pentru că autorul *Introducţiei* făcea o separaţie categorică între traduceri utile şi traduceri neinspirate. Stabilind şi un clasament al traducătorilor, cercetătorul va constata *că printre primii 12 traducători* nu figurează şi Andrei Mureşanu. Fără să se distingă prin prolificitate, activitatea de traducător a lui Andrei Mureşanu nu trebuie neglijată, mai ales că despre ea s-au făcut numai menţiuni în cadrul unor cercetări mai ample (V. Braniştе, Gh. Bogdan-Duică, I. Raţiu, I. Gherghel, P. Grimm, Iosif Pervain, Vasile Netea), fără să se realizeze un tablou complet al muncii sale din acest domeniu.

Tălmăcirile lui Mureşanu se înscriu în programul formulat de Bariţ încă de la începutul apariţiei foilor braşovene. Bariţ i-a recomandat spre lectură scriitori mari din literatura universală şi tot din partea lui i-a venit îndemnul transpunerii în româneşte a unor opere literare. În articolul *Traducere* [2] Bariţ arată că traducerea nu este o simplă reproducere mecanică a textului, ci implică o anumită măiestrie. El dă şi cîteva îndrumări în acest sens : ar fi bine ca poeţii să fie traduşi tot de poeţi, pentru a realiza o transpunere artistică ; respectarea originalului nu înseamnă neapărat o transliterare servilă. Între calitate artistică şi accesibilitate, Bariţ arată că trebuie să primeze accesibilitatea : deocamdată este de dorit ca traducerile să fie cît mai populare (accesibile). Va veni timpul şi pentru cele literare — spune el [3]. Mureşanu corespundea exi-

[1] Paul Cornea, *Traduceri şi traducători în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, în *De la Alexandrescu la Eminescu. Aspecte-figuri-idei*, Bucureşti, E.P.L., 1966, p. 38—77.

[2] G. Bariţ, *Traducere*, în *Foaie literară*, I (1838), nr. 1, p. 4—7.

[3] Idem, *O încercare de traducţie*, în *Foaie pentru minte, inimă şi literatură*, VIII (1845), nr. 33, p. 264—268.

gențelor formulate de Bariț și în alt articol[4]: traducătorul să cunoască bine opera și limba din care traduce, dar mai ales să cunoască desăvîrșit limba în care traduce. De aceea ardelenilor le este recomandat să traducă îndeosebi din literaturile maghiară, germană și latină.

Andrei Mureșanu este unul din primii traducători în românește ai poeziei maghiare. Preferința lui se îndrepta spre lirica elegiacă a lui Kisfaludy Sándor din care a tradus *Cîntul I* din *Kesergő szerelem*. Poetul maghiar era pasiunea și altor literați ardeleni ai epocii. Într-o scrisoare către Bariț din 15 februarie 1840, Iosif Many destăinuia intenția unei antologii din poezia maghiară; „cu Kisfaludy mă tot îndeletnicesc încă, batăr că n-ați dat nici una afară din cîntecele trimise. Însă cu atîta mai tare mă voi strădui a le lucra cu cît se poate mai corecte și mai cu gust. Va veni timpul cînd voi da o carte deosebită din adunarea florilor poetice a ungurilor“ [5].

Poetul *Răsunetului* a fost un bun cunoscător al literaturii germane. În gimnaziul piariștilor din Bistrița — zice Valer Braniște — citea cu pasiune pe Klopstock. La Brașov, Bariț îl îndrumă spre marii scriitori romantici germani: Herder, Schiller, Bürger. Despre Herder, care a influențat profund pașoptismul românesc [6], vorbește cu superlativă admirație în articolul *Măiestria tiparului*, pe Schiller îl citează într-o polemică literară contra lui V. Babeș, un veleitar fără talent. Schiller era marea pasiune a ardelenilor din prima jumătate a veacului trecut, pentru că ei „au simțit că avînturile geniului și voinței lui pot duce și că-i bine să ducă după sine și generațiile românești“. Din Schiller traduc mai toți ardelenii: I. Rusu, N. Tincu-Velia, I. Many, dar „Bariț și Murășanu sînt schillerienii de căpetenie ai ardelenilor din acest timp“ (Gh. Bogdan-Duică). „Trebuie să spui că au către Schiller o foarte mare plecare, nu știu cum, de multe ori — zice Bariț — îmi vine să-i dau acea iubire și cinste ce o dăm unui tată care ne-a născut și ne-a crescut“ [7]. Aceeași prețuire o nutrea și Andrei Mureșanu. În 1839 el publică *Făcătoriul de rele din cinstea pierdută*, traducere prescurtată a nuvelei *Der Verbrecher aus verlorener Ehre. Eine Wahre Geschichte*, stăruind asupra injustiției sociale care poate deforma caractere. Cristian Wolf, eroul tălmăcirii lui Mureșanu, are surprinzătoare afinități cu Pintilie, haiducul sadovenian hăituit din *Demonul tinereții*, amîndoi fiind victime ale unei justiții inumane. „Începutul răutăților mele au fost judecata, căci să fi umblat aceea ceva mai frumos cu mine, să nu-mi fi pierdut cinstea, acum doar n-aș avea lipsă de grație“ [8]. Cu excepția unor pasaje prea insistent moralizatoare, povestirea are în transpunerea lui Andrei Mureșanu tonul unei narațiuni populare, în care dialogul firesc înviorează faptele. Cu tra-

[4] Idem, *Măiestria de a traduce*, în *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, XIII (1850), nr. 18, p. 140—144.

[5] *Bariț și contemporanii săi*, vol. III, București, Editura Minerva, 1976, p. 310.

[6] Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Herder și pașoptiștii români*, în vol. *Valori și echivalențe umanistice*, București, Editura Eminescu, 1973, p. 21—27.

[7] Apud Gh. Bogdan-Duică, *Schiller la români*, în *Luceafărul*, Sibiu, 1905, nr. 9, p. 189

[8] *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, II (1839), nr. 36, p. 283.

ducerile unor opere mai mari din Schiller mergea mai greu. Bariţ se gîndeşte atunci să aplice — după sugestiva expresie a lui Gh. Bogdan-Duică — reţeta *gutta cavat* : să traducă din poetul german puţin şi des, mai ales „pericope de acelea care cuprind idei ce te fac mai să ameţeşti“ [9]. Este semnificativ că *Der Alpenjäger (Vînătorul din Alpi)*, apologie a libertăţii, înregistrează mai multe tălmăciri româneşti. Prima este a lui Ioan Rusu [10], iar după mai bine de un deceniu — a lui Andrei Mureşanu. Vasile Netea o socoteşte superioară pe cea a autorului *Răsunetului* şi pentru „afinităţile elective“ dintre cei doi scriitori. La I. Rusu mai ales în prima parte a poeziei este supărător abuzul de diminutive. La Mureşanu dialogul este mai firesc, mai ferm. Iată primele două strofe în cele două versiuni :

I. Rusu :

Vrei a merge după miei
Fire bun'au şi blînduţă
Flori din iarbă mîncă ei
Saltînd lîngă părăuţă
— Mamă dacă m-ai lăsa
Io pe munte aş vîna.

Mai bine vitele-adună
Buciumînd hori lungi voioase,
Clopoţele dulce sună,
În pădurile umbroase.
— Mamă, mamă las'să merg
Sus în munte să m-alerg.

Andrei Mureşanu :

Fiul meu, nu vrei, nu-ţi place
Să stai lîngă mieluşea ?
Mieluşeaua-i blîndă, tace,
Paşte iarbă la vîlcea
— Mamă, mamă, dă-mi tu pace
Să vînez pe munţi îmi place !

Fiul meu turma s-adună
Auzind glas de păstor
Din fluier ce-n văi răsună
Ca şi clopotul sonor !
— Mamă, mamă, dă-mi tu pace
Să-mi petrec prin munţi îmi place !

Finalul poeziei în versiunea lui Mureşanu dă concreteţe social-istorică ideii de asuprire. Să dovedim acest lucru prin citarea ultimei strofe în traducerea lui Andrei Mureşanu şi într-una de dată recentă, datorată lui I. C. Mătăsaru. Traducerea mai nouă sugerează interdicţia hărţuirii vietăţii în numele unui larg şi generos umanitarism :

Andrei Mureşanu :

Şi cu braţul de tărie
Apărînd pe dobitoc,
Strigă : „De-a ta tirănie,
Nu-i scutit nici chiar est loc ?
Căci goneşti turmele mele
N-au loc pe pămînt şi ele ?“

I. C. Mătăsaru :

Şi cu mîini de zeu ia partea
Hărţuitei vietăţi :
„Vrei să semeni jalea, moartea,
Pînă şi-n singurătăţi ?
Loc e pentru toţi sub soare
De ce-mi hăitui turma oare ?“

Se pune, şi nu numai în cazul lui Mureşanu, ci în general în cazul traducerilor din prima jumătate a veacului trecut, problema fidelităţii

[9] Apud Gh. Bogdan-Duică, *art. cit.*, p. 189.
[10] Vezi *Foaie pentru minte, inimă şi literatură*, II (1839), nr. 1, p. 7—8.

traducerilor. Așa cum s-a arătat [11], în secolul al XVIII-lea în Apus și în prima jumătate a secolului al XIX-lea la noi noțiunea de proprietate literară „era foarte elastică, traducătorii realizau mai degrabă *prelucrări* decît tălmăciri fidele". Mureșanu și menționează adeseori : *după*... Se intervenea în text, adăugînd sau suprimînd, accentuînd sau atenuînd sensurile. Este semnificativă în acest sens colaborarea lui Andrei Mureșanu la traducerea *Macrobioticii* lui Hufeland [12], de către Pavel Vasici. Lucrarea medicului german a ispitit și pe alți cărturari români, în 1838 apărînd la Iași o traducere datorată lui I. Albineț. Tălmăcirea lui Pavel Vasici este o *prelucrare* sau o *adaptare* în sensul celor arătate mai sus, și, deoarece în originalul german se citau versuri din Herder, Schiller, Bürger ș.a., cărturarul bănățean își asociază pe Andrei Mureșanu în tălmăcirea stihurilor. Sub condeiul lui Mureșanu poeziile capătă o sensibilă modificare ideologică. În original, poezia lui Herder, *Viața la cîmp și la grădină*, este o plîngere rousseau-istă după natura binefăcătoare, pervertită de om. Mureșanu atenuează contrastul dintre civilizație și natură și conturează destul de pregnant antagonismul dintre *asupritor* și *asuprit*. În țesătura tălmăcirii mocnește revolta socială : „Ce-a cugetat omenirea, sfărmînd stînca cea cumplită / Și zidind dintr-însa turnuri, cetăți, ziduri și palat ? / Doar se temea c-o să cadă, ori că vru a fi lipsită / De privirea cea cerească și de aerul curat ? / Altfel viețuia odată lumea simplă, dar cu minte, / În deplină libertate, nu-n cetăți, ci în cîmpii, / Unde soarele-și trămite de-a dreptul raza fierbinte, / N-o aruncă întîi pe turnuri și pe palaturi pustii". Mai evidentă este această deturnare de sensuri în cazul traducerii lui Schiller. Poezia *Der Vater* exprimă bucuria paternității, stăruind asupra restriștii, singurătății omului și dispariției lui fără pomenire în viitor dacă nu are urmași care să-l perpetueze. Preluînd ideea regretabilei osteneli individualiste, Andrei Mureșanu introduce un apel la solidaritatea națională, la unitatea națională — idee cardinală în poezia lui postpașoptistă —, tălmăcirea lui prevestind fragmente din celebra *Horă a Unirii* de V. Alecsandri : „Lucră și fă cît vei vrea / Tot singur vei rămînea / Pînă cînd măiastra fire / Din tot va face-o unire".

Traducerile lui Mureșanu din Wielland au incontestabil meritul pionieratului [13], pentru că tălmăcirile lui Teodor Racoce din *Crestomaticul românesc* (1820) au rămas puțin cunoscute și va trece apoi mai bine de o jumătate de secol pînă cînd scriitorii români vor tălmăci din opera autorului lui *Oberon*. Din Wielland traduce *Istoria sultanatului* [14], o satiră necruțătoare a tiraniei. Sultanatul este sinonim la A. Mureșanu cu tirania : „Omul din al cărui cap a răsărit mai întîi acea nerușinată cugetare, ca pe nește făpturi pacinice, pe frații săi să și-i facă sclavi (robi), carii să fie preursiți a lucra pentru el, în vreme ce dumnealui să con-

[11] Paul Cornea, *art. cit.*, p. 56.

[12] Valeria Căliman, *Colaborarea lui Andrei Mureșianu la Macrobiotica lui Pavel Vasici*, în *Astra*, I (1966), nr. 6, p. 7.

[13] I. Gherghel, *Poeții germani în oglinda tălmăcirilor românești*, Brașov, 1934, p. 63.

[14] Vezi *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, X (1847), nr. 28, p. 227—230.

sume fructurile ostenelei și a sudoarei lor și să zacă la fiicele lor, omul, zic, care ajutat de alți băieți blăstămați a pus mai întîi în lucrare această cugetare nerușinată — cum zisei — acela a fost întîiul sultan". În spirit iluminist sînt condamnate războaiele, pentru ca apoi în pledoaria *Un cuvînt în favorul omenimei* [15] să izbucnească din nou imprecații la adresa tiranilor („Tiranii, ah tiranii ! Dumnezeu numai să le ierte nedreptatea ce au făcut-o ei omenimei, căci eu unul nu le-o poci ierta"), dar să infiereze mai ales mentalitatea de sclav, o altă idee constantă în scrisul său : „Dar cum ar și avea un sclav apăsat pînă la pămînt de lucrul servil, un sclav peste a cărui spate gîrbaciul fîlfîie necontenit, cum au putea, zic, el avea curaj și timp a mai cugeta ! Și tocma de ar avea spre ce i-ar putea fi aceea de folos, doar spre a-i înmări ticăloșia, de vreme ce lui nu-i este iertat a împărți cuiva cugetările și bătăile sale ce le sufere". Alt fragment, într-o avîntată înșiruire oratorică, trimite cu gîndul la paginile din *Țiganiada* care elogiau mintea și puterea omului : „Sau spune-mi ce amestec are virtutea cu tiranii și cu sclavii ? Numește-mi la aceștia vreo virtute, afară de răbdare, carea în unele întîmplări nici că e virtute. Numește-mi una, carea în ochii tiranului să nu fie crimă, una pe carea el să o poată suferi, fără a-și pune în pericol sultanatul. Însă fie siguri tiranii din partea aceasta, căci sclavii nu sînt destoinici de virtute. Virtutea e un curaj de a lucra pururea după vecinicile legi ale minții, apoi sclavii nici au minte, nici curaj". Din Bürger *(Contenirea de gustarea amorului fizic în junie și în afară de căsătorie)*, poezie care exemplifică un capitol al *Macrobioticii*, l-a atras mai cu seamă elogiul unui tineret viguros și moral, anticipînd, prin contrast, satira „junilor corupți" din poezia eminesciană.

Andrei Mureșanu traduce și din poeți germani mai puțin cunoscuți, obscuri chiar, ca Nicolai și Ramler. Semn sigur că nu avea gust artistic, zice Bogdan-Duică. În tălmăcirile transilvănenilor se remarcă acest gust mai tradițional, o rezistență la nou, explicabile însă în condițiile social-istorice ale epocii : „În cazul Brașovului, patriarhalitatea mai pronunțată a gustului, accentul tardiv pe util și moral se explică prin reacția la asuprirea națională" [16]. Din acești scriitori culege fabule, istorioare morale, pe care le prelucrează ca Arghezi mai tîrziu, adică între original și tălmăcire nu rămîn comune decît narațiunea și morala. Tonul povestirii, dialogul, atmosfera sînt ale lui Mureșanu. Este neîndoios faptul că aici a intervenit și influența snoavei populare. Mureșanu era un bun cunoscător al folclorului și adesea își agrementează adaptările cu pasaje anecdotice ; *Împăratul și arhimandritul* (după Bürger) devine în tălmăcirea sa o „snoavă de-a lui Păcală" despre istețimea omului din popor și neghiobia popilor, finalul adăugînd expresia unor sentimente umanitare. Tot astfel *Morariul cu fiul său* anticipează prin atmosferă, prin umor și uneori chiar prin limbaj fabula argheziană *Gura lumii*. Iată două fragmente în care ni s-a părut a descoperi similitudini : *Andrei Mureșanu* : „Încă nu plecară bine / Cînd din nou îi întîlnesc / Trei femei fără ru-

[15] Vezi *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, X (1847), nr. 29, 235—236.
[16] Paul Cornea, *art. cit.*, p. 55.

șine, / Care iar îi clevetesc. / Cea dintîi strigă de loc : / «Căci nu ți-e măcar rușine, / Om bătrîn, a-ți bate joc / D-acel prunc cruduț la vine ?»" ; *Tudor Arghezi :* „Și nici nu au intrat încă-n oraș, / Că trei muieri, cam slobode, mă rog, / Îi dau cu tifla : — «Cum ? Nu ți-e rușine / Să-ți lași copilul desculțat pe jos / Și să te care el pe tine ? / Și mai și rîzi, bătrîne puturos ?»". Fabulele lui Andrei Mureșanu, deși compuse după modele străine, au marcat un moment în evoluția speciei în literatura română [17].

Traducerile din prima jumătate a secolului al XIX-lea evidențiază tendința de sincronizare cu mișcarea literară europeană ; se traduc lucrări de inițiere, în domeniul științei și învățămîntului mai ales. Bariț însuși, în 1858, făcînd un bilanț al traducerilor românești din prima jumătate a veacului trecut [18], restrîngea proiectele din 1836 și 1845, propunînd un plan mai modest : lucrări istorice valoroase, clasice și moderne, revizuirea versiunilor bisericești și traduceri de manuale școlare. Acestor recomandări le-a dat curs și Andrei Mureșanu, care avea o adevărată vocație pedagogică. Numeroase articole sînt consacrate problemelor de educație, de creștere a copiilor. Aceste îndemnuri l-au făcut să traducă o carte celebră în epocă, *Krebsbüchlein (Cărticica racului),* scrisă de pedagogul german G. C. Salzmann. Mureșanu procedează conform obiceiului său : *prelucrează și adaptează,* schimbîndu-i titlul cu unul care, ținînd cont de specificul cărții, în românește pare destul de potrivit : *Icoana creșterii rele.* Dedicînd cartea „mamelor române din toate provinciile unde se vorbește această limbă", Mureșanu oferă un excelent manual de educație morală și socială. Problema abordată este educația în familie și rolul exemplului personal. Adevărurile pedagogice sînt transmise sub forma unor istorioare morale, hazlii. Justificarea din prefață amintește de rîndurile introductive ale *Țiganiadei :* „Cartea este scrisă într-un ton glumeț, nu că doar aș fi fost de părere cum că nebuniile și prejudițiile pe care îmi propusei a le combate n-ar merita un ton cît de serios, ci ca cu atît mai mulți să aibă răbdare a o citi, știind că mulți n-au gust a citi un ce serios". Fără să pună bazele literaturii pedagogice la noi prin această traducere, cum pretinde I. Rațiu, prelucrarea lui Andrei Mureșanu („Numirile germane le botezai românește ca cu atîta să ajung mai bine la scop"), trebuie învecinată în apreciere cu traducerea lui Timotei Cipariu, *Purtarea de bună cuviință între oameni,* apărută cîțiva ani mai tîrziu, față de care Sextil Pușcariu va manifesta mai tîrziu o caldă înțelegere, relevînd utilitatea ei în epocă [19].

Ca și Bariț, Mureșanu s-a apropiat de literatura engleză prin intermediul literaturii germane. El traduce din Young un fragment din ciclul *The complaint. Night IX,* ce avea să apară postum în revista brașoveană. Preromantismul englez era cunoscut în literatura română. Pavel Vasici,

[17] Ion Dodu Bălan, *Condiția creației. Portrete,* București, 1968, p. 163.
[18] G. Bariț, *Traducerea scriitorilor clasici în limba română,* în *Foaie pentru minte, inimă și literatură,* XI (1858), nr. 16, p. 78—79, nr. 17, p. 87.
[19] Sextil Pușcariu, *Timotei Cipariu,* în *Luceafărul,* Sibiu, 1905, nr. 15—16, p. 316.

după pierderea prematură a primei soții găsește mîngîiere în elegiacele *Cugetări nocturne* ale lui Young, sub influența cărora publică în *Foaia pentru minte, inimă și literatură* din 1839 stihuri inundate de tristețe. Munteanul Simeon Marcovici a tălmăcit părți din *Nopțile* lui Young prin intermediarul francez datorat lui Le Tourneur [20]. Mureșanu traduce prin intermediar german. Melancolia cețoasă a preromanticului german s-a potrivit temperamentului său artistic. Asemănare accentuată și prin corespondențe biografice : la nemulțumirile social-politice s-au adăugat drame familiale, din cei 8 copii supraviețuindu-i doar doi. E de presupus că lectura lui Young este mai veche, pentru că ipostaza „eremitului din Carpați", accentele profetice din unele elegii patriotice, atmosfera de solitudine nocturnă din unele poezii ale sale se pot explica prin citirea *Cugetărilor nocturne,* tot așa după cum tălmăcirea lui Simeon Marcovici a înrîurit o parte din poezia lirică din Muntenia (cf. de pildă *Meditațiile* lui Bolliac). Motivul „fortuna labilis" capătă pe alocuri în tălmăcire accente vibrante : „Acestea sunt Lorențio, măririle lumești ! / Și ce e însăși lumea ? a ta lume ? o groapă ! / Nu-i pulbere în lume ce viață n-ar fi avut ? / Aratrul ca și sapa prefac în praf strămunii, / Din huma omenească e pîinea cea de azi... / Ce s-a ales din Roma ? din a Greciei țară ? / Al lor numai sec nume ajunge pe la noi !"

Spre sfîrșitul vieții, Mureșanu încearcă să traducă și din literatura latină. Bariț îi sugerează să-l tălmăcească pe Tacit, și pentru a-l scoate din starea de melancolie depresivă de după 1860, și pentru a-i ușura existența materială. După mărturiile făcute de soția poetului lui Ioan Rațiu, Andrei Mureșanu ar fi tradus peste 50 de coli din opera lui Tacit, dar în momentul unor triste și năluciri ce-i pustiau mintea a aruncat manuscrisul în foc. Din corespondența către Bariț aflăm că i s-a mai solicitat și transpuneri din Suetoniu și Iordanes. Tălmăcirea mergea greu, din cauza bolii, desigur, pentru că, într-o epistolă către Bariț din 29 martie 1862, îl roagă pe prietenul și îndrumătorul brașovean să intervină pentru prelungirea termenului de predare a manuscrisului : „Te rog dară prea frumos să binevoiești a-mi mijloci ca să-l pot preda tradus deodată cu Tacitus. Totul e 13 coale și 1/8, prin urmare se poate lăsa și răzima în omenia mea, carea ce nu pot împlini nu apromit, iară dacă Ill. Sa Dl Conte nu ar binevoi a se mulțumi cu aceasta îl rog să facă bine să-și aleagă pe altul".

Tabloul tălmăcirilor lui Andrei Mureșanu ar fi incomplet, dacă nu am aminti în încheiere numeroasele articole — traduceri și prelucrări — semnate cu inițiale sau nesemnate, risipite pe parcursul a două decenii în coloanele *Foii pentru minte, inimă și literatură,* ale *Gazetei de Transilvania* sau ale *Telegrafului român.* Foarte diverse, ele recomandă un publicist de vocație : unele sînt articole de popularizare a maselor în buna tradiție a Școlii ardelene *(Prăsirea și grija de dobitoace, ca un mijloc preservativ în contra boalelor de vite, Colera, N-avem bani — și pentru ce ?),* altele abordează probleme de educație *(Creșterea face toate),*

[20] I. Verbină [= I. Pervain], *Simeon Marcovici, traducător și teoretician al problemelor sociale și literare,* în *Studii literare,* IV, 1946.

aduc curiozități de almanah și magazin *(Femeile în Nord-America, Italia și Englitera, Biografia unui literat englez, Williams Pitt)*, sau îmbracă formă umoristică „ca mai lesne să se cetească și să placă" — vorba lui Ion Budai-Deleanu *(Banii, Țigara cea dintîi* și o mulțime de anecdote, pentru că în primii ani de apariție ai foilor brașovene Mureșanu a fost unul dintre colaboratorii statornici ai rubricii de divertisment).

La capătul acestui bilanț al tălmăcirilor lui Andrei Mureșanu se impun cîteva concluzii : ele sînt de o mare diversitate, sînt îndeobște prelucrări, localizări sau „imitări" cum spune poetul. În unele are meritul pionieratului (Kisfaludy și Wielland), în altele pe acela al accentuării unor sensuri social-politice care erau imperative ale momentului istoric (Schiller, Herder). În totalitate, activității lui de traducător i se potrivește aprecierea cu care Bariț gratula pe tălmăcitorii de merit : „e mare meritul traducătorilor buni, ei îmbogățind limba și descoperind în același timp «visteriile» din literatura altor popoare".

Parodia ca teorie și practică a discreditării la I. L. Caragiale

FLORIN MANOLESCU

La 30 iunie 1875, după semnarea convenției comerciale româno-austro-ungare, celebra gazetă liberală *Românul* publica aceste rînduri, scoase parcă din paginile unui roman foileton : „Ieri 29 iunie s-a înfipt cuțitul pînă la mîner în pîntecele României : corpul ei palpitînd încă, fu îmbrîncit la picioarele comitelui Andrassy". Douăzeci de ani mai tîrziu, Caragiale reutilizează acest clișeu patetic al oratoriei liberale (ironizat și de Maiorescu, în *Istoria contimporană a României),* în două dintre cele mai frumoase articole publicate de el în ziarul *Epoca (Decadență* și *Reacțiunea),* prima dată cu referire la afacerea mitropolitului Ghenadie Petrescu, a doua oară într-un context mai general : „Dumnezeu al părinților noștri ! la ce grandioasă epopee aș fi asistat eu, dacă nu clasicii mei [liberalii], ci vampirii de reacționari ar fi caterisit pe un mitropolit, iar clasicii mei s-ar fi apucat să apere biserica în fața boborului ! «Astăzi s-a împlîntat cuțitul pînă-n prăsele în sînul nenorocitei Românii, iar cadavrul ei sîngerînd s-a aruncat la picioarele tigrului negru pe care-l chiamă Partenie ! [...]»" [1].

Cu o fidelitate care poate fi pusă pe seama unei memorii extraordinare, Caragiale reproduce un citat oratoric mai vechi, pentru a-l discredita și pentru a-l face inutilizabil. De altfel, în perioada primei serii a *Moftului român,* dramaturgul a mai folosit o dată clișeul României înjunghiate, împreună cu procedeul melodramatic al gazetei cu chenar îndoliat, în maniera practicată la noi pentru prima dată de *Românul* lui C. A. Rosetti.

Demersul acesta de compromitere prin repetiție și prin denudare a unei figuri de stil, a unui procedeu, text sau chiar a unei întregi direcții literare reprezintă una dintre tehnicile esențiale ale parodiei și singura împrejurare în care un clișeu poate fi întrebuințat cu succes, a doua oară, înainte de a fi abandonat.

Pornind de la ideea preeminenței capodoperelor asupra celorlalte texte din seria de opere complete ale unui mare scriitor, critica mai veche a ignorat semnificația parodiilor lui Caragiale, deși cele mai multe dintre textele sale satirice sau umoristice se bazează pe un gest parodic,

---

[1] *Decadență,* în I.L. Caragiale, *Opere,* V, București, Fundația pentru literatură și artă, 1938, p. 79.

care depășește cu mult importanța redusă a unor simple exerciții de stil. Într-un articol din 1924, M. Dragomirescu îi reproșa unuia dintre harnicii glosatori ai literaturii lui Caragiale că din toată „opera creatoare" a acestuia „n-a găsit mai vrednic de publicat decît tot ceea ce — în genere — a constituit partea meschină a preocupărilor lui literare : parodii, imitațiuni searbăde lirice, glume ușoare, — tot ceea ce într-o literatură nici nu trebuie înregistrat, necum recomandat și studiat !" [2].

Dacă atitudinea noastră de astăzi față de parodie și în general față de speciile „minore" s-a schimbat radical, lucrul acesta se explică nu numai prin apariția unei teorii literare noi, care a descoperit semnificația dinamicii culturale și a reabilitat formele literare mici, dar și prin împrejurarea specială, de care am devenit conștienți abia după apariția primei ediții complete Caragiale, că *parodia* reprezintă pentru dramaturg o formă predilectă de exprimare și că ea corespunde voinței sale de acreditare a unei literaturi noi.

După faza amuzant parodică din *Ghimpele* (1874—1875) sau din *Calendarul Claponului* (1878) și după „farsa fantezistă" *O soacră* (reprezentată în 1883), cele mai numeroase și mai importante dintre parodiile lui Caragiale au fost scrise sau publicate în ultimul deceniu al secolului al XIX-lea și în primii ani ai secolului al XX-lea, între 1892 și 1909—1910. Departe de a putea fi interpretată ca o dovadă de sterilitate sau de criză a creației, frecvența mare a parodiilor la un singur scriitor și într-un anumit moment al istoriei noastre literare reprezintă semnul sigur al unei schimbări de mentalitate literară, cu o eficiență care trebuie comparată cu aceea a manifestelor sau a programelor estetice inovatoare. Căci spre deosebire de autorii de parodii „amabile", de *travestiuri* și de *pastișe*, Caragiale a urmărit prin cele mai importante dintre parodiile sale incendierea normelor literare vechi și recalibrarea sistemului discreditat, pe baza unui nou *contract de lectură*.

Fără să fi fost poet, Caragiale reține din poezia poeților postpașoptiști, cu volume publicate mai ales între 1853 și 1880, un număr de figuri standardizate, caracteristice lui Baronzi, Dăscălescu, Grandea sau Cretzianu : clișeul romantic al urcării pe un munte înalt, motivul invocației trecutului și al granițelor naturale („de la Tisa pîn' la mare" sau „din Carpați și pîn' la Mare, / De la Mare la Carpați..."), clișeul aurorei cu degetele de roză, care bate la ușa orizontului și celebra comparație a vieții cu marea pe care o străbate un corăbier, figură întrebuințată foarte des și de Macedonski în primele sale volume : „Cu drept cuvînt, după a mè părere, a comparat poetul Mitică viața cu o mare stăpînită de furtuni, iar pe om, cu un corăbier aruncat pe valuri, și, în sfîrșit, idealul, cu un far, a cărui lumină sclipitoare prin negura oceanelor să călăuzească pe sărmanul corăbier" [3].

[2] Mihail Dragomirescu, *O ședință de „Țacherlină"*, în *De la misticism la raționalism*, București, 1924, p. 198.

[3] Scrisoare către Paul Zarifopol, în I. L. Caragiale, *Opere*, VII, București, Fundația pentru literatură și artă, 1942, p. 172.

Interesant este faptul că, deşi din acest punct de vedere demersul său este tipic junimist, nici dosarul de curiozităţi al *Junimii,* nici Maiorescu şi, de fapt, nici un alt critic, în timpul vieţii lui Caragiale, n-a surprins mai exact mecanismul de epuizare a unui cod poetic prin înmulţirea poncifelor şi a figurilor poetice care, utilizate prea des, transformă textul literar într-o mărime predictibilă. Diferenţa este că în timp ce Maiorescu a respins un număr de stereotipii lirice printr-un studiu teoretic coerent, care a influenţat profund evoluţia poeziei noastre, Caragiale s-a folosit de o foarte exactă şi coerentă conştiinţă a limitelor unui sistem normativ vechi, în avantextul propriilor sale proiecte literare, în acea zonă din care fac parte şi parodiile. Lucrul acesta este vizibil mai ales în cazul teatrului şi al prozei, şi aici, ori de cîte ori a construit texte „negative", plasate în afara propriului său program literar, Caragiale a utilizat procedee şi figuri poetice repudiate, tirada enormă din *O soacră,* descrierile stereotipe de natură, analiza sufletească inoportună, confuzia poeziei cu proza, ghirlanda de epitete, repetiţia şi toate celelalte clişee ale retoricii sentimentale.

Dar nu sînt tocmai acestea elementele de definire ale unei literaturi care se practică cu tot mai multă insistenţă în epoca lui Caragiale, şi pe care o ilustrează nu numai prozatorii „de industrie", dar şi scriitorii „culţi" ? Într-adevăr, există cel puţin două niveluri normative care se întîlnesc în proza românească de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, şi pe care le are în vedere Caragiale în parodiile sale. Primul nivel aparţine codului sentimental romantic, inaugurat de nuvelele gen *Zoe* sau *O alergare de cai* şi consacrat în literatura română prin traducerea unor romane foileton de mare tiraj ; al doilea nivel aparţine începutului de proză poporanistă (cum a numit-o Caragiale), legată de primul printr-un număr de clişee şi prin sentimentalism, dar cu o mai pronunţată intenţie de exprimare a specificului naţional, redus la primul termen al unui sistem artificial de opoziţii, *sat / oraş, tradiţional / modernist, autohton / cosmopolit.* La originea acestui sistem poate fi aşezat tot C. Negruzzi, cu nuvela *Alexandru Lăpuşneanul,* dar mai ales Odobescu, prin scenele sale istorice, *Mihnea Vodă cel Rău* şi *Doamna Chiajna.* La sfîrşitul secolului al XIX-lea, primul nivel este prezent mai ales în foiletoanele presei, al doilea ar dori să consolideze o direcţie reprezentativă pentru proza şi romanul nostru cult. Dar, printr-un exces de stereotipare, ambele tendinţe produc texte care pot fi luate drept propria lor parodie involuntară, şi din această categorie fac parte romanele lui Bolintineanu, în legătură cu care dramaturgul afirma că „geniul liberale-naţionale nu se putea urca mai sus", *Fulga sau Ideal şi Real,* de Gr. H. Grandea (*„clasic"* absolut *„modern"*), proza etnografică a lui Delavrancea sau literatura „de industrie" a lui N. D. Popescu şi Ion Gorun. Pentru a da un singur exemplu în legătură cu nivelul literaturii de consum, în 1882, Panait Macri, autorul cunoscutelor romane haiduceşti de la sfîrşitul secolului al XIX-lea, avea angajament „cu editorele : a scrie două romane originale pe fiecare lună." În felul acesta, *O crimă în Calea Mogoşoaiei,* apărut chiar atunci şi vîndut în „mai multe mii de exemplare", a fost scris în 11 zile, fără ca autorul să mai aibă

răgazul să-şi revadă textul („Nu am avut timp să mă uit cel puţin o dată pe ce am scris. *Crima din Calea Mogoşoaiei* a fost tipărită pagină cu pagină îndată ce isprăveam de scris.") [4].

În *Groaznica sinucidere din strada Fidelităţii* (1897), reportajul „de senzaţie" din ediţia de dimineaţă a ziarului *Aurora* despre tentativa de sinucidere cu chibrituri a d-rei Porţia Popescu, părăsită de Mişu Z., este calificat de un confratę de la *Lumina* drept „un întreg roman pasional à la Ponson du Terrail sau Jules Mary, o întreagă melodramă, à la d'Ennery.", iar autorul se amuză să transforme în parodie procedeul prin care mai mulţi naratori povestesc de mai multe ori, în forme diferite, acelaşi lucru. Dar Caragiale nu se opreşte la persiflarea gazetăriei şi, implicit, a literaturii de senzaţie, căci el imaginează un scenariu identic pentru evenimentele care se petrec după apariţia celor două reportaje, aşa încît o versiune devine parodia celeilalte şi invers, ca într-un joc infinit de oglinzi. Primul redactor al ziarului *Lumina* este d. Mihail Constantinescu, directorul ziarului *Aurora* se numeşte Constantin Mihăilescu. Agresorul lui M. C. este „infam şi ridicul", agresorul lui C. M. este, dimpotrivă, „ridicul şi infam". Primul i se adresează reporterului cu cuvintele : „ — Sînt Cicerone Popescu !... Ai atacat familia mea ! ţi-ai permis să ataci familia Popescu !", cel de-al doilea utilizează şi el acelaşi cod al onoarei ultragiate : „— Sînt doctorul Mişu Zaharescu ! Cum ţi-ai permis să te atingi de numele de Zaharescu ?!". Cicerone Popescu se repede şi-l loveşte pe M. C. cu pumnul, umplîndu-l de sînge, Mişu Zaharescu „aplică o lovitură puternică cu bastonul peste capul directorului" de la *Aurora*. La ziarul *Lumina* „s-a *sezisat* parchetul", la *Aurora* „parchetul a fost *sezisat*". În final, conflictul se aplanează, *Aurora* reproduce după *Lumina* un anunţ matrimonial şi parodia parodiei se varsă în toposul tragi-comic al *împăcării*, figură tipică a mahalalei sufleteşti şi una dintre cele mai adînci observaţii din literatura lui Caragiale, în care trecerea de la bătăi şi insulte la îmbrăţişare şi pupături devine reversibilă la infinit.

În *Cronică de Crăciun* (1907) este „rezumată" nuvela „de o sută de file", *În pustiul lumii mari* (cu aluzii la romanul *Robinson în ţara românească*, de Ion Gorun), din care ziarul *Revolta naţională* va face „vreo treizeci de foiletoane duble" cu „va urma". Eroul nuvelei este un „copil sănătos din popor", care nu găseşte pe nimeni „să-l înţeleagă" în lumea mare a oraşului şi pe care îl întoarce la ţară Neacşa, „fata vînjoasă, roşie ca un bujor şi «nefardată»" a lui moş Oancea Tureatcă, „un bătrîn român neaoş, cuminte şi vesel, vestit pentru păcăliturile şi glumele lui". În final : „Nuntă mare cu descripţia amănunţită a tuturor străvechilor datine române, atît de originale şi de pitoreşti...".

În *Noaptea Învierii* (1892), parodie a nuvelei *O făclie de Paşte*, în afara unui cumul premeditat de procedee din categoria elementelor supratemporale (descrieri de natură, aforisme şi exclamaţii retorice, antiteze sublime şi digresiuni), care fac ca naratorul să se îndepărteze, fără nici un alt scop, de naraţiunea propriu-zisă, este ironizat procedeul dez-

[4] Panait Macri, *Diverse*, în *Vocea adevărului*, An I, nr. 10, 1 dec. 1882, p. 160.

văluirii informaţiilor tematice, care în *Făclia de Paşte* urmează să fie deduse, iar în parodie sînt enunţate explicit, răpindu-i-se astfel cititorului orice posibilitate de a mai participa la activitatea pe care o presupune lectura unui text, ceea ce reprezintă una dintre exigenţele esenţiale ale programului literar pe care îl construieşte Caragiale.

Clişeele digresiunii sînt întrebuinţate şi în *Poetul Vlahuţă* (1896), în care elementul cel mai important îl reprezintă totuşi dezvăluirea clasicului procedeu de lucru al foiletoniştilor, cu un număr de aşteptări care sînt confirmate sau decepţionate sau al instruirii cititorului prin interpelare, ca şi cînd acesta ar porni la lectura unui text nu numai de la un minim de informaţii care să-l orienteze, dar şi de la un grad zero al competenţei narative : „Dar, mă va-ntreba cineva, pentru ce atîtea deslușiri ? Pentru că, răspunz eu, cu cît publicul este mai inteligent, cu atît se impun mai mult deslușirile asupra unei opere de artă ; şi cu cît o operă de artă este mai perfectă, şi ca putere de concepţiune, şi ca limpezime de execuţie, cu atît cere mai multe deslușiri. Această datorie mi se impune în cazul nostru, şi astfel nu mă pot da în lături de la îndeplinirea ei".

Într-o epocă în care prozatorul se comportă ca o divinitate omniscientă şi îşi tiranizează cititorii, purtîndu-i de la un foileton la altul, deschizîndu-le, rînd pe rînd, uşile încăperilor şi suflîndu-le în ceafă, ca părinţii grijulii, care nu permit copiilor nici un gest personal, nu există nici un alt scriitor care să fi reuşit să înţeleagă mai bine ridicolul acestor manevre de manipulare trivială şi care să fi făcut haz cu mai multă inteligenţă de toposul cititorului presupus ignorant. De aceea, se poate afirma că prozatorul Caragiale propune epocii sale nu numai o activitate de „bruiaj" literar, care decimează prin parodie figuri, texte sau stiluri intrate în criză, ci şi o adevărată teorie a textului, care se dezvoltă în marginea parodiilor sau chiar în prozele independente, ca în cazul cunoscutului final bifurcat din nuvela *Două loturi*.

Iar dacă vom observa că primul editor cu adevărat competent al operelor lui Caragiale a inclus la *Addenda* o parte din textele acestea „mărunte", pe care abia ediţia de după 1959 le-a readus în prim-plan, vom înţelege şi mai exact avansul extraordinar pe care l-a avut prozatorul faţă de toţi contemporanii săi.

În sfîrşit, există în cîteva dintre foiletoanele lui Caragiale parodii cu un obiect diferit de cel strict literar, dar care merită să fie luate în consideraţie pentru expresivitatea lor comică şi pentru ideea foarte ingenioasă a generării unui sistem narativ dintr-un sistem de semne vizuale, ca şi cum textele ar servi drept explicaţie unor caricaturi. Din această categorie fac parte România străpunsă cu pumnalul şi azvîrlită la picioarele duşmanilor săi, hidra cu sute de capete „şi mii de ghiare de vampir", din *Reacţiunea* sau cele două proiecte parodice de statui, pe care I. L. Caragiale le propune pentru N. D. Popescu, în *Ghimpele* din 1874, şi pentru Ion Brătianu, în 1897, după modelul celebrei statui a Libertăţii din Ploieşti, inaugurată de liberali în 1881.

Ceea ce l-a iritat pe dramaturg în repertoriul teatral al epocii sale a fost în primul rînd abundenţa de „melodrame înfricoşate", cu răpiri,

scene finale de recunoaștere și momente „tari". Într-o cronică din 1878, publicată în *Timpul*, Caragiale a reconstituit „calapodul literar" al melodramelor de bulevard, într-un moment în care se pregătea el însuși să debuteze ca dramaturg, pe scena Teatrului Național : „Un intrigant, cel puțin un om mîrșav și spurcat (după fapte numai, că aminteri, după vorbele lui naive se vede a fi băiat bun), încurcă și turbură fericirea și liniștea a o sumă de alte persoane cinstite, ori din ambiție, ori din dragoste, ori din «sfînta foame» a banilor, ori din cine știe ce altă netrebnică pornire, sau și mai bine din toate deodată, ca să fie melodrama și mai grozavă. — Ba încă, mulți intriganți de melodramă, dacă i-ai întreba la o adică, nici ei n-ar ști să spuie pentru ce fac atîtea mișelii și supără pe oamenii de treabă buni nevinovați ; dar îi supără pentru că-i supără, aminteri ce fel de melodramă ar fi aceea fără un «infam intrigant» ? — Intrigantul umblă ce umblă, patru acte d-a rîndul, dar în sfîrșit, în actul al cincilea, i se înfundă și lui ; ori că-l ia și-l duc la poliție ; ori că victimele lui chiar îl răpun ; ori că se ucide el însuși de mustrarea cugetului ; ori, dacă nu i se întîmplă una din astea, apoi trebuie neapărat să-i cază apoplexie sau tavanul în cap, pentru satisfacția înaltei nobilimi și onor. public" [5].

În notele din 1909 la piesa lui Delavrancea, *Apus de soare*, sînt schițate parodic modelele mai multor „producții de manieră" : „...vreun copil de țiță furat din leagăn și-necat în prolog, regăsit la bătrînețe și salvat în epilog : «Mulțumesc, Dumnezeul meu !» — sau vreo scrisoare scrisă înainte de actul întîi, pe care toți în toate părțile o caută, iar eroul nu poate expira pînă nu-nghite la sfîrșitul actului al cincilea scrisoarea... pierdută ; — ori [...] sfredelirea gratuită a unui suflet care pe față s-a arătat întreg ca soarele..." [6].

În *Teoria prozei*, Viktor Șklovski a citat exemplul unor liste de motive și de figuri uzate asemănătoare, întocmite de Cehov, cu care dramaturgul român a fost de mai multe ori comparat, și care echivalează și ele, ca și „rezumatele" lui Caragiale, cu varianta minimală a unui text parodic virtual : „În opera sa de tinerețe *Ce se poate întîlni mai des în drame și în povestiri*, [Cehov] enumeră următoarele clișee : «Unchiul bogat care, în funcție de împrejurări, este liberal sau conservator. Sfaturile înțelepte pe care acesta le împarte eroului sînt cu totul de prisos. Mătușa din gubernia Tambov. Doctorul care anunță cu o mină preocupată că momentul crizei a fost depășit ; adesea el posedă un baston cu măciulie de argint și chelie. Conacul de lîngă Moscova și bunurile risipite în sud.» După cum vedem, aici sînt interzise un număr de «situații de viață» tipice, dar nu pentru că nu mai există doctori care să anunțe că momentul crizei a fost depășit, ci pentru că aceste situații au devenit clișee" [7].

---

[5] *Teatrul românesc. Deschiderea stagiunii 1878—79*, în I. L. Caragiale, *Opere*, V, ed. cit., p. 258—259.

[6] *„Apus de soare". Cîteva note*, în I. L. Caragiale, *op. cit.*, p. 336.

[7] Viktor Șklovski, *Literatur ohne „Sujet"*, în *Theorie der Prosa*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1966, p. 165—166.

Pentru a fi înţeles cu adevărat, teatrul lui Caragiale nu trebuie deci raportat numai la precursorii săi direcţi, Costache Caragiali, Hasdeu şi mai ales Alecsandri, ci şi la întregul repertoriu al epocii sale, sau cel puţin la un sumar reprezentativ al acestui repertoriu, cu care adolescentul a intrat în chip sistematic în atingere, care poate fi reconstituit cu relativă uşurinţă din amintirile sale de sufler, din propriul repertoriu de director al Teatrului Naţional, în stagiunea 1888—1889 sau din cronicile sale dramatice, şi care se prezintă ca o listă destul de amestecată de spectacole de grădină, de drame romantice false şi „indigeste", de traduceri proaste, adaptări şi „drame naţionale cu mare spectacol", în felul celor repudiate prin cunoscuta *Cercetare critică asupra teatrului românesc,* din 1878.

Dar poate că cea mai radicală idee exprimată de Caragiale în legătură cu teatrul jucat în epoca lui este cuprinsă în imperativul conciziei dramatice şi, implicit, în refuzul tiradelor „piramidale", de tipul celor din *Hoţii* lui Schiller sau din *Hernani* şi *Ruy Blas,* „superba copilărie dramatică" a lui Victor Hugo. Exprimînd această convingere, dramaturgul era conştient de măsura în care se situa în răspăr cu gustul acreditat al contemporanilor săi, pe care nu s-a sfiit să-i contrazică : „Dar cum ? cutezi să critici şi pe Victor Hugo şi pe Schiller ? — Da. În ţara noastră, care e reputată ca foarte liberală şi progresistă, poate că ne-a mai rămas să mai scuturăm jugul unui rest de fetişuri, şi să cucerim încă o libertate foarte necesară culturii publice : libertatea judecăţii în materie intelectuală. S-a apucat odată să se ştie că Victor Hugo şi Schiller au fost mari poeţi, s-a mîntuit : dacă vrei să-ţi găseşti beleaua, poftim de spune cuiva, şi mai ales acelora ce n-au habar de scrierile acestor doi poeţi, că *Ruy-Blas* şi *Fecioara de la Orléans,* cu toate admirabilele lor calităţi lirice, au ca bucăţi dramatice o foarte contestată şi slabă valoare" [8].

Chiar dacă nu sînt esenţial diferite de parodia propriu-zisă, cu care se confundă prin tehnica decupării clişeelor şi prin operaţiunea de extragere dintr-un grup de texte, a unui model ironic compromiţător, şi chiar dacă parodiile lui Caragiale pot fi interpretate ca o teorie implicită a textului literar, s-ar putea obiecta că toate aceste observaţii reprezintă mai degrabă propoziţiuni ale spiritului teoretic şi critic. Dar, de fapt, a scris vreodată Caragiale o parodie dramaturgică, în adevăratul înţeles al cuvîntului ?

După cum se ştie, condiţia principală pe care trebuie s-o îndeplinească o corectă receptare a textelor parodice este posibilitatea de identificare a modelului parodiat şi, prin aceasta, posibilitatea de determinare a unui anumit grad de distanţare ironică faţă de acesta. Ignorînd sau uitînd modelul de referinţă, parodia poate fi interpretată ca o creaţie identică cu ea însăşi şi toate defectele textului absent îi pot fi atribuite, ca şi cînd i-ar aparţine. Refuzînd să se raporteze la „textul de referinţă", detractorii lui Caragiale au atribuit comediilor sale defecte care aparţi-

[8] *Cronica teatrală (II),* în I. L. Caragiale, *op. cit.,* p. 275.

neau în exclusivitate lumii la care ele se raportau. Ei au ignorat în felul acesta caracterul specific al comediilor lui Caragiale, care sînt în bună măsură parodia unui obiect cu un grad de generalitate mai larg.

O situație asemănătoare poate fi înregistrată în cazul „farsei fanteziste" *O soacră,* pe care, dacă n-au ignorat-o cu desăvîrșire, toți comentatorii literaturii lui Caragiale au interpretat-o ca pe un text minor — cea mai slabă dintre toate piesele sale. În realitate, *O soacră* este în întregime o *parodie,* care face parte din altă serie literară decît seria comediilor originale, și chiar dacă modelul ei de referință este unul mai general, ar fi trebuit să se observe că nu răutatea soacrelor și nici pasiunea chelnerului Victor pentru Fifina reprezintă tema adevărată a piesei, ci încăpățînarea caraghioasă a acestor personaje de a trăi în atmosfera romanelor populare de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, și de a încerca să pună în practică toate clișeele lor.

Un număr de amănunte neobișnuite, începînd cu denumirea curioasă de „farsă fantezistă", ar fi trebuit să nu treacă neobservate și să ajute la încadrarea adecvată a acestui text, în care totul este prea „suspect" pentru a fi luat *ad litteram.*

Mai întîi numele personajelor, prea frivole în transparența lor, pentru a putea fi atribuite unui Caragiale „autentic" : Fifina Fințescu, Alexandru Peruzeanu, Ulise Furtunescu.

Apoi situația curioasă a chelnerului Victor, care este victima lecturilor sale din *Romanțierul ilustrat* și pe care Liza, camerista, îl declară din această pricină „bolnav" sau „zăpăcit". De altfel, situația în care un text *A* devine model al vieții unui personaj dintr-un text *B,* furnizînd explicația unei conduite comice sau anormale, poate fi considerată ca motiv obișnuit al parodiei, și în teatrul lui Molière, plin de referințe literare, de nume de autori, editori și librari, Gorgibus este convins că pricina „nebuniei" celor două femei din *Prețioasele ridicole* trebuie căutată în lectura anumitor versuri și romane.

„Suspectă" este și tirada lui Peruzeanu, din scena a V-a, cea mai lungă din tot teatrul lui Caragiale și pentru acest motiv plasată cu totul în afara propriului său mod de a înțelege schimbul de replici pe scenă.

Deși cu mai multă detașare, Alexandru Peruzeanu se raportează și el la „romanurile și melodramele oribile", de al căror blestem a fost ajuns și din care susține că a fost obligat să împrumute procedeul senzațional al „neutralizării" soacrei sale prin narcoză : „Tu nu mai ești Alexandru Peruzeanu, alegător onorabil din colegiul I de Vaslui, tu ești Alexandru Borgia, ilustrul otrăvitor de neagră memorie. În buzunarul jiletcii tale, astăzi nu mai porți ca în zilele cele bune niște inocente pastile de mentă, ci *(scoate niște pachețele de spițerie din buzunarul jiletcii)* filtruri adormitoare... Iată unde ai ajuns. Tu, care nu puteai suferi romanurile și melodramele oribile, tu vei avea onoarea să-ți citești numele trecut în faptele diverse ale gazetelor. Un autor popular te va imortaliza printr-o nuvelă originală în «*Calendarul Progresului*» pe anul viitor și chipul tău va trece în galeria criminalilor celebri alături cu «Frumoasa Giurgiuveancă» și cu Marchiza de Brinvilliers de Alex. Dumas tatăl...".

Mai mult, negustorul farmacist de la care tînărul persecutat cumpără hapurile „fatale" are mai degrabă replica personajelor dintr-un roman franţuzesc de mistere, decît pe aceea a unui spiţer autohton : „Atunci spiţerul meu îmi zise tremurînd : Dumneata nu vrei să mă pierzi, monseniore !"

Surprizele, care ţin de o inspiraţie livrescă de un anumit tip, nu se opresc aici, căci însăşi Fifina Fîntescu scrie „poesii sentimentale de pe lumea cealaltă" şi publică romane în *Cimpoiul*, cu teorii despre sufletul brutal al bărbaţilor, în contrazicere cu sensibilitatea femeilor, care se ridică în regiunile înalte şi care nu poate fi conciliată decît prin „un fel de economie a sensibilităţii." Acesta este de altfel motivul, cu totul fantezist în ordinea realităţii, pentru care Fifina îşi împiedică ginerele, pe Alexandru Peruzeanu, să intre în legătură cu propria lui soţie, în timpul lunii de miere.

Nu, hotărît lucru, personajele acestea nu-şi trăiesc propria existenţă, ci pe aceea a eroilor din cărţile pe care le citesc sau le scriu. Ele sînt victimele literaturii de consum din secolul al XIX-lea, aşa cum, în parodia lui Cervantes, Don Quijote este victima romanelor cavalereşti.

Şi pentru că a venit vorba de romane, fiecare personaj din parodia lui Caragiale îşi are propriul său „roman", pe care şi-l povesteşte cu o voluptate specifică neînţeleşilor, cărora nu le displace să fie compătimiţi.

Cel mai simplu este „romanul Lizei" (aşa îl numeşte Peruzeanu), relatat pe scurt în scena a VI-a : „De trei luni de zile ne-am logodit. Madama, stăpîna otelului, ne-a făgăduit că ne cunună cînd om strînge o sută de galbeni... Şi el acuma s-a smintit... De cîteva zile, în loc să facă iconomie, a spart serviciuri de peste 300 de franci... Uite *(strînge cioburile de jos şi plînge)*. Nu ştiu ce să mai mă fac cu el."

Romanul Fifinei, mai complicat, este o tipică melodramă pe gustul Ziţei, din *Noaptea furtunoasă*, şi foarte asemănător cu foiletoanele traduse de Damé, în *Cimpoiul*, sau de I. S. Spartalli, după *Journal du Dimanche*, în *Romancierul ilustrat* : „FIFINA : Rămasă de copilă fără mumă, crescută fără nici o afecţie, m-am înamorat la vîrsta de 18 ani de un tînăr pe care-l întîlnisem adesea în societate. Ne-am iubit fără să ne-o spunem doi ani... cînd colonelul mă ceru de soţie. Tată-meu îmi dete un termen ca să răspunz lăsîndu-mi toată libertatea hotărîrii. Eram hotărîtă firește să refuz, pentru că iubeam pe... trec sub tăcere numele proprii. A doua zi mă aflam cu acela pe care-l iubeam la un bal. Toată seara am fost împreună : m-a rugat să nu danţez, m-am supus ; am stat de vorbă într-un salon mic, la o parte de mulţime. După miezul nopţii lumea strecurîndu-se încetul şi tatăl meu fiind la cărţi, mă pomenii rămasă singură cu tînărul meu. Mă cuprinse deodată frica. El, ca şi cum ar fi pîndit de mult momentul, se apropiă repede de mine şi cu lacrimile-n ochi, cu ochii rătăciţi, cu obrajii îngălbeniţi mă apucă tremurînd în braţe, strigă înecat : Te iubesc. Voii să mă smucesc din braţele lui ; el mă strînse mai tare ; voii să ţip, însă el îmi înecă glasul strîngîndu-mă în braţe şi sărutîndu-mă cu d-a sila. Atacul unei fiare mi-ar fi făcut mai puţină groază. Am leşinat. PERUZEANU : Şi apoi ? FIFINA : Apoi ? Nu am mai avut un moment de pierdut. În seara aceea chiar, am rugat

pe tatăl meu să comunice colonelului că consimț. Colonelul a doua zi ne-a făcut vizita formală și, peste zece zile, am făcut cununia... PERUZEANU : Cu colonelul ? FIFINA : Da, cu colonelul. L-ai cunoscut ; era puțin mai bătrîn decît tată-meu, era un om mărginit și bolnăvicios... Cum am trăit de atunci o jumătate de an pînă la moartea colonelului și încă cinci ani după aceea, să nu mă întrebi... PERUZEANU : Dar el... el ce s-a făcut ? FIFINA : Din noaptea aceea grozavă nu l-am mai văzut. Am auzit în treacăt că făcînd o călătorie în jurul lumii s-ar fi însurat în America sau în Africa, nu știu bine."

Romanul lui Ulise Furtunescu, provocat de „o nenorocire de amor", este, firește, un fel de *Odisee,* cu aventuri în Afganistan, Zululand, Transvaal și Egipt, ca „voluntar în armata Marei-Britanii", după scenariul romanelor exotice și de aventuri, cu eroi cunoscuți din litografiile ieftine ale calendarelor și revistelor populare, Arabi-pașa și Tewfik-pașa [9].

În finalul piesei, după un *qui-pro-quo* spectaculos, în care chelnerul Victor se decide să-și declare amorul, utilizînd un paragraf din *Edgar și Fridolina sau victimele inimii...,* cu replica teribilă „te voi disputa cerului și infernului !...", se declanșează inevitabilele recunoașteri de personaje și o cascadă de plînsete (de fericire) și de leșinuri, în care cel care dă tonul este chiar eroul din Afganistan, Ulise Furtunescu.

Interpretată pînă astăzi exclusiv ca *farsă,* piesa *O soacră* trebuie reconsiderată ca *parodie* a literaturii sentimentale și de consum din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, și toate defectele care i-au fost imputate (între altele, superficialitatea, coincidențele exagerate sau procedeul leșinurilor în lanț) trebuie restituite contextului adevărat din care ele provin. A judeca altfel echivalează cu a comite o eroare de identitate, lucru perfect posibil în istoria unei culturi. Noi receptăm astăzi ca literatură texte vechi, despre care știm că au îndeplinit în trecut altă funcție și interpretăm ca opere de artă vechi obiecte utilitare. Unele dintre aceste „erori", care reprezintă de fapt o schimbare de destin, ca urmare a schimbării poziției în cadrul unor serii culturale învecinate, au fost numite „trădări creatoare" și exemplul cel mai cunoscut este romanul *Robinson Crusoe,* consacrat ca literatură de aventuri pentru tineret, în ciuda faptului că autorul l-a conceput ca pe o parabolă socio-politică.

Mai aproape de situația noastră, romanul lui Dostoievski, *Stepancikovo și locuitorii săi* (1859), a fost citit ca un text fără referent în afara lui, pînă cînd Tînianov a dovedit, în 1921, că este vorba de o parodie a unei nuvele de Gogol [10]. Sînt cazuri în care relația dintre un text și seria de referință poate fi și mai complicată, și lucrul acesta se întîmplă mai ales atunci cînd, pe parcursul aceluiași text, un autor nu se poate decide dacă trebuie să respingă sau să accepte modelul la care se re-

[9] În 1882, săptămînalul ilustrat *Cimpoiul* publica portretele lui Arabi-pașa și Tewfik-pașa și tot acum apare în revista lui Panait Macri, *Vocea adevărului,* „Portretul lui Arabi-pașa reprezentîndu-l călare".

[10] Vezi I. Tînianov, *Dostoevskij und Gogol' (Zur Theorie der Parodie),* în *Die literarischen Kunstmittel und die Evolution in der Literatur,* Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1967.

feră. Aşa de exemplu, romanul lui Wilhelm Hauff, *Der Mann im Mond* (1825), în care scriitorul german a împrumutat maniera sentimentală şi chiar numele celui mai citit autor de *Unterhaltungsliteratur* din epoca sa, H. Clauren, se transformă pe parcurs dintr-o tentativă de „mistificare" a publicului, prin imitaţie, într-o operă de persiflaj, iar Jules Janin, care realizează în primele capitole din *L'âne mort et la femme guillotinée* (1828) o parodie a clişeelor tenebroase din romanele negre, sfîrşeşte prin a da o operă originală, considerată de unii comentatori ca anticipînd atmosfera romanelor lui Kafka.

Eşecul de receptare al parodiei lui Caragiale se poate explica prin împrejurarea că dramaturgul a fost prea repede conştient de lipsa de productivitate reală a unor norme literare şi că a încercat discreditarea unui gen de literatură înainte ca acesta să-şi fi epuizat publicul. Mai tîrziu, cînd o receptare corectă ar fi fost cu putinţă, modelele parodiei au fost uitate, căci în sistemul lecturilor populare locul foiletonului sentimental a fost luat de *romanul poliţist* sau de *science fiction*.

Sens metaforic în poezia lui Octavian Goga

ADRIANA NICULIU

Universul poeziei lui O. Goga se dezvăluie înțelegerii și emoției prin adîncul sens metaforic. O cheie o oferă studiul lui Tudor Vianu — *Problemele metaforei.* Am putea avea punct de plecare afirmația făcută aici — „metafora este poezia însăși" [1].

Considerînd metaforele „acele mici mituri" [2], legate de istoria cugetării și fanteziei unui popor, vom înțelege cea mai de preț caracteristică a poeziei lui O. Goga, fondul popular în concepție și valorificarea folclorului în expresie. Funcția filozofică a metaforei se intensifică prin cea psihologică din universul poetului tribun, metafora fiind, după Tudor Vianu, „produsul complex al întregii atitudini interioare a poetului" [3].

O. Goga își expune crezul artistic în poezia *Rugăciune* printr-o suită de metafore cu funcții multiple. Exprimării directe a poetului G. Coșbuc : „Sînt suflet în sufletul neamului meu / Și-i cînt bucuria și-amarul", O. Goga îi preferă atitudinea disimulată prin metaforă, așa cum Mihai Eminescu învăluia amenințarea lui Mircea în *Scrisoarea a III-a* [4].

Adresarea către divinitate nu înseamnă aici un act pios : „Eu în genunchi spre tine caut : / Părinte, — orînduie-mi cărarea", și prin metafora „orînduie-mi cărarea" poetul recunoaște mai ales caracterul demiurgic al artei, „cărarea", drumul artei sale fiind compatibil cu natura și legile ei, „orînduite" pe alt plan, al creației, „rugăciune" sugerînd deja *cînt* și *destăinuire.*

Disimularea prin metaforă se intensifică prin conturarea a două legi ce domină procesul sufletesc al poetului : *legea substituției* și *legea progresiunii.* experimentate de Ruths și comentate de Tudor Vianu [5].

Poetul substituit în călător „cu trupul istovit de cale" și „pieptul zbuciumat de doruri" întîmpină greutățile unei naturi adverse : „prăpăstii", „negură", metafore ce înlocuiesc termenii proprii unei anumite vieți de restriște.

---

[1] Tudor Vianu, *Despre stil și artă literară,* București, Editura tineretului, 1965, p. 29.
[2] *Op. cit.,* p. 31.
[3] *Ibidem,* p. 58.
[4] *Ibidem,* p. 67.
[5] *Ibidem.* p. 71.

Legea progresiunii e implicată aproape în orice metaforă, care presupune o „translatio" spre ceva mai puternic, tocmai pentru a realiza funcția estetică a potențării impresiei prin expresie, după o mai veche observație a lui Quintilian [6].

Metaforele universului intim al poetului, „izvorul", tulburat de „valul lumii", de doruri și ispite, se amplifică de la „lacrimile mele" la „jalea unei lumi" și la „legea farmecelor firii", invocată să guverneze și universul artistic al poetului, realizat printr-o sinestezie unificatoare, de cîntec și lumină, „zvonul firii-ndrăgostite".

Sensul progresiv al metaforei rezultă și din folosirea sinonimelor : „durerea", „jalea", „amarul", „truda", amplificate prin repetarea aceluiași epitet „tot amarul", „toată truda" și translate în fenomene ale naturii dezlănțuite : „viforul", „furtuna" („În suflet seamănă-mi furtună"). *Jalea* și *viforul* sînt cuvintele-cheie pentru cele două registre permanente ale poeziei lui O. Goga. De drept, al doilea e saltul acumulărilor din primul registru. Aspectul progresiv al potențării metaforei e realizat de O. Goga prin întărire și multiplicare : „Dă-mi viforul în care urlă / Și gem robiile de veacuri. / De mult gem umiliții-n umbră, / Cu umeri gîrbovi de povară".

Imaginea umiliților gîrbovi se va multiplica în secvențele dantești din *Clăcașii :* „Eu le vedeam înșiruirea lungă, / Cum gîrbovită,-ncet înaintează".

Metafora are în creația lui O. Goga funcție unificatoare, nu numai în sensul armonizării feluritelor date ale sensibilității individuale, ci și în sensul unei comuniuni cu universul înaintașilor. O. Goga, conștient de forța tradiției, dorește legătura cu aceasta : „În veci spre cei rămași în urmă, / Tu, Doamne, *văzul* meu îndreaptă".

În ultima strofă din *Rugăciune,* poetul creează o metaforă unificatoare între imaginile din *Răsunetul* lui Andrei Mureșanu și ecourile lui în versurile eminesciene din *Epigonii.* De la „Un glas ei mai așteaptă și sar ca lupi în stîne", „Cu brațele armate, cu focul vostru-n vine" ; „De fulgere să piară, de trăsnet și pucioasă" ; sau „Preoți cu crucea-n frunte" (A. Mureșanu) la „Mureșan scutură lanțul cu-a lui voce ruginită, / Rumpe coarde de aramă cu o mînă amorțită"... „Preot deșteptării noastre, semnelor vremii profet" (M. Eminescu), O. Goga ajunge la culminarea crezului său artistic într-o metaforă de sinteză, unificatoare, a militantismului înaintașilor. Conștiința poetului devine imensa boltă sub care fulgerele dau glas neamului său, într-o simfonie patetică a durerii, luptei și așteptării biruinței : „Și cum sub bolta lui aprinsă, / În smalț de fulgere albastre, / Încheagă-și glasul de aramă : / Cîntarea pătimirii noastre".

Sensul metaforic al poeziei lui O. Goga poate da un răspuns și problemei originii metaforei. Din studiul lui Tudor Vianu rezultă că sînt teoreticieni, precum Giambatista Vico (în *Scienza nuova),* care consideră metafora un produs al fazei de început a omenirii. Universul fiind simțit ca o ființă, metafora presupune mai ales personificare. Vico este primul

[6] Tudor Vianu, *op. cit.,* p. 72.

teoretician al animismului [7]. Și pentru Alfred Biese „metaforicul este emanația naturală a acelei necesități centrale a întregii noastre experiențe spirituale pe care o vom numi antropocentrică și care ne obligă să facem din această existență spirituală măsura tuturor lucrurilor" [8].

În universul lui O. Goga este prezentă o mitologie folclorică, mai ales prin valorificarea mitului comuniunii om-natură. Fără a absolutiza raportul metaforă-personificare drept identitate, metafora presupunînd mai ales analogia, personificarea dă aură epopeică poeziei lui O. Goga.

Arhaitatea înfrățirii omului cu natura e sugerată din primele versuri ale metaforei ce personifică mitul comuniunii poporului, în numele căruia vorbește poetul, cu un element dinamic al naturii, Oltul : „Mult iscusita vremii slovă / Ne spune clipa milostivă / Ce ne-a-nfrățit pe veci necazul / Și veselia deopotrivă". Vechimea înfrățirii cu natura este și pentru Goga hrisovul poporului român.

Personificarea Oltului e sensibilizată prin repetarea apelativelor : „Bătrîne Olt", „Drumeț", „Tu, frate", „Iar tu, frăține". Personificarea Oltului are corespondent și în poezia *Noi*, unde și alte ape ale Transilvaniei plîng : „Și jale duce Murășul / Și duc tustrele Crișuri". Personificarea Oltului în mai multe ipostaze e o altă modalitate a sensului progresiv al metaforei. *Martor, drumeț, haiduc* devin *părinte*, într-o epopee eroică „Cînd la strigarea ta de tată / Grăbeau din codri la poiene, / Strîngînd săcuri a subțioară, / Feciorii mîndrei Cosînzene". Biruința e sugerată prin metafore metonimice ce amintesc de universul eminescian al luptei de la Rovine : „Zdrobită-n praf, murea arama / Și codrul chicotea viteazul".

Sensul progresiv al metaforei poate fi urmărit paralel, în două sau mai multe poezii cu univers asemănător. Astfel, durerea își găsește expresia unei doine de jale în poezia *Noi*, prin accentuarea obsesivă a cuvintelor din același registru : „Și atîta *jale-n* casă..." ; „Și *lacrimi* multe, multe...", „La noi de *jale* povestesc..." ; „La noi nevestele *plîngînd*..." ; „Și-mbrățișîndu-și *jalea plîng*"... ; „Căci cîntecele noastre *plîng*" ; „Doar roua de pe trandafiri / E *lacrimi* de-ale noastre" ; „Spun că din *lacrimi* e-mpletit / Și Oltul, biet, bătrînul" ; „De *jalea* lui ne-au răposat" ; „*Gemînd* de grele patimi" ; „Noi o stropim cu *lacrimi*".

Întărirea metaforei durerii din poezia *Noi* capătă în poezia *Oltul* forța sintezei strălucitoare : „Tu împletești în curcubeie / Comoara lacrimilor noastre". „Curcubeie" e metafora sinteză a unității dintre natura imediată și cea cosmică, precum în universul folcloric și eminescian categoria „aproapelui" și „departelui" dă dimensiuni spațiale planului trăirii.

Oltul, erou epopeic al durerii, luptei și speranțelor poporului, este simbolul dezrobirii și al unirii cu țara în suite metaforice foarte diverse. O sugerare a spațiului țării unite este „vadul Dunării albastre" *(Oltul)*. Amplificarea o găsim în simbolul munților și în altă poezie : „Voi, munților mîndri, moșnegi cununați / Cu stelele bolții albastre" *(În munți)*.

[7] Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 31.
[8] *Apud* Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 98—99.

O replică peste ani, printr-o metaforă simbolică a patriei, pe verticala infinită a spațiului mioritic, o va da Lucian Blaga : „Țara și-a-mpins hotarele / toate pînă la cer. / Pajeri rotesc minutare în veșnicul ceas / peste cîmp și oier" *(Țara)*.

Munții simbolizează în poezia lui O. Goga dezlănțuirea unei simfonii a pătimirii : „Din urletul vostru sub ceriul aprins, / Din ploaia de trăsnete grele / S-a naște odată, plutind peste vremi, / Cîntarea cîntărilor mele !" *(În munți)*.

Sensul metaforic al idealului unității naționale e întregit, afară de diversitatea reliefului, cu lumea vegetală : „Trei pruni frățini" sau cu lumea eroilor istoriei. Ștefan cel Mare, arhanghelul bătrîn, este invocat să trimită „crai tînăr, crai mîndru, crai nou" *(De la noi)*, așa cum îl prevestise însuși poetul în tabloul final din *Clăcașii* : „El, cel frumos și frate bun cu glia, / Va fi județul ceasului de mîne".

Metafora cîntărețului pentru idealul național al unirii alătură pe magul din volumul metaforic intitulat *Cîntece fără țară* (1916) : „Eu sunt un mag de legea nouă" cu rapsodul popular din același volum : „Eu sînt un om fără de țară, / Un strop de foc purtat de vînt [...] Un visător de biruințI, / Ce port blesteme-n cerul gurii, / Drept moștenire din părinți". Blestemul de aici amintește de dezlănțuirea metaforică a imaginii apocaliptice — blestemul Oltului —, imprecația fiind singura măsură a așteptării zadarnice în mitologia folclorică : „Să verși păgîn potop de apă / Pe șesul holdelor de aur" ; „Și să-ți aduni apele toate / Să ne mutăm în altă țară !" Viziunea apocaliptică deschide perspectiva unei metafore infinite, simbolice, în sensul ei vehement de protest absolut, așa cum finalul din *Clăcașii* creează o altă metaforă infinită, luminoasă, a speranței.

Pînă la culminarea acestor metafore progresive unificatoare și în același timp infinite, universul poeziei lui O. Goga are toate variațiile de metafore și filiațiile cu figurile artistice înrudite. Găsim exemple de la un singur cuvînt-metaforă, prin translația sugerată între termenul propriu și cel figurat, încărcat de sens, precum „cărarea", „văzul", însemnînd calea artistică, crezul, perspectiva, la epitetul metaforic „poporul mut de umbre" sau la metafora metonimică „lacrimi" sau „jale", ce conține efectul unei cauze subînțelese.

Apropierea între metaforă și metonimie s-a făcut din antichitate. Aristotel remarca existența unei metafore al cărei transfer se face după principiul cantității, iar Quintilian atrăgea atenția asupra raportului logic caracteristic metonimiei. Peste veacuri, E. Elster face următoarea distincție : „metafora rezidă pe funcțiunea comparației, metonimia pe funcțiunea punerii în relație" [9].

Uneori, un cuvînt metaforic sau o înlănțuire progresivă infinită creează un univers de mitologie folclorică. Un astfel de cuvînt încărcat de sens metaforic este „casa" [10]. Primul volum *Poezii* (1905), inițial avea

[9] *Apud* Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 97.
[10] Vezi Monica Lazăr, *Motivul casei în lirica lui Octavian Goga*, în *Limbă și literatură*, vol. IV, 1981, p. 566—572.

titlul *Acasă*. Adverbul, mai abstractizat, sugerează un anumit sentiment patriotic al înstrăinatului plecat, pe cînd substantivul „casă" (ca și „vatră") are valoare simbolică de „permanență", „tradiție", în Ardealul pe nedrept înstrăinat.

Satul natal, Rășinari, „sat din margine de codru", cu „salba de căsuțe albe", e locul mitic al ștergerii hotarelor între real și fantastic, cerul și pămîntul armonizîndu-se : „Ochii stelelor pe creste, / Roua firelor de iarbă / Plîng duioasa sa poveste" (*Așteptare*, în vol. *Poezii* [11]).

„Satul" și „casa" sînt metafore ale permanenței, ale ștergerii granițelor între trecut și prezent în orice etapă a creației poetului : „Căsuța albă vineție, / Subt culmea verde-a unui deal, / În noaptea mea de pribegie / De ce mi te arăți azi mie, / Căsuță albă din Ardeal ?" (*Vînt de seară*, în vol. *Din larg* [12]). Trăirile intense ale lumii satului — profan sau mitic — sînt transfigurate prin orice amănunt, simbolic pentru poet : „Busuioc cucernic, busuioc de-acasă, / Frate cu mușcata prinsă-ntre ferești, / Floare de la țară, floare cuviosă / [...] Mi-ai adus cu tine farmecul livezii, / Mi-ai vrăjit o clipă satul meu din deal" (*Bobotează*, în vol. *Cîntece fără țară* [13]). *Casa noastră* e și simbolul vetrei. Satul e reprezentat de personaje învestite parcă de obște cu forța permanenței : *Apostolul, Dascălul, Dăscălița, Lăutarul*. În atmosfera patriarhală : „Ca o vecernie domoală / Se stinge zvonul din dumbravă", e conturat preotul : „Bătrînul mag înalță fruntea, / Ce sfînt e graiul gurii sale" (*Apostolul*, în vol. *Poezii* [14]). Tot un martor permanent al vieții satului este lăutarul, prin cîntecul său : „Dezgroapă, moșnege, cu mîinile-n tremur, / Comoara ta veche de jale. [...] / Tu porți ferecate durerile noastre / În vaierul strunelor tale" (*Lăutarul* [15]).

Aceluiași lăutar, Laie Chioru, „meșter a nouă sate", stelele și norii îi vor ține cununa precum ciobanului mioritic. Cîntecul lui putea ajunge „Unde norii-și țin popasul / În lăcaș de mărgărint", jelit și de Milostivul : „Iar din geana lui de-argint / Lacrima-i cădea-n adîncul / Norilor de mărgărint" (*La groapa lui Laie*). Cuvîntul metaforic „mărgărint" are și valoare metonimică prin sugerarea mai multor înlocuiri, în serie. Imaginea mărgărintului o poate asocia pe cea a clopotului minuscul, amplificat de efluviile parfumului, de toaca auzită în sat, de clopot. Toaca, clopotul, colindul, bobotează sînt fundalul sonor al satului mitologic și real. Împletirea între ritual și cruda realitate socială și națională a satului transilvănean este realizată metaforic, în sunetele unui colind protestatar : „Moș Crăciun, Moș Crăciun ! Slujim slujba satului, / Țarina bogatului, / Pajura-mpăratului, / Moș Crăciun !" (*Colindă*, în vol. *Ne cheamă pămîntul*).

---

[11] O. Goga, *Poezii*, București, Editura pentru literatură, 1963, p. 83.
[12] *Ibidem*, p. 378.
[13] *Ibidem*, p. 296.
[14] *Ibidem*, p. 16.
[15] *Ibidem*, p. 44.

Satul are pentru O. Goga sensul metaforic al suferinței și al speranței. *Bisericuța din Albac* semnifică mitul istoriei : „Tot bietul nostru plîns sărac / E-nchis în trupul tău de lemn“ [16].

Universul mitologic-folcloric-creștin relevă metaforic în poezia lui O. Goga constanța crezului său artistic. Peste decenii de la manifestul artistic din *Rugăciune*, poetul își formulează retrospectiv profesiunea de credință a tribunului : „Voi mi-ați dat vaierile voastre / Eu v-am dat inima mea vouă [...] Am fost logodnicul durerii, / cobzarul cu aceleași strune, / Ce-și țese cîtecu-nvierii / Din stihuri de îngropăciune / [...] Mirarea deci să nu vă prindă / Că azi subt tîmpla mea căruntă, / Nu e nici zumzet de colindă, / Nu sunt nici chiote de nuntă“ *(Am fost,* în vol. *Din larg* [17]).

Credincios ca și poporul mitului înfrățirii cu natura, Goga își exprimă cele mai scumpe sentimente prin metafora permanenței, precum stejarul rămas neclintit în dinamica firii întregi : „El, mut și blînd, stă fără să se-ncline, / Acolo, unde-n vifor și urgie / Blestemul rădăcinilor îl ține... / Cu împăcare înfruntînd povara, / Înfășurat în vechea lui mîndrie / E neclintit : visează primăvara“ *(Stejarul,* în vol. *Din larg* [18]).

În universul lui O. Goga sensul metaforic e cu atît mai încărcat poetic, cu cît poetul operează cu comparații în care termenul înlocuit e vag, misterios, greu de definit. În poezia *Clăcașii,* cel puțin trei referiri sînt învăluite în mister, fantezia putînd broda nelimitat.

Pentru poetul transilvan, reînvierea coincide cu simbolul renașterii sociale și naționale, sub semnul naturii noi — sub strălucirea soarelui, simbol al vieții, ca și la Coșbuc. Soarele benefic din final corespunde celui malefic din prima strofă, personificat, războinic : „Și soarele, din drumul lui de pară, / Își trimitea săgețile aprinse“. În același univers al războiului, clăcașii erau : „oștenii fără nume / ce duc războiul mare-al tuturora“.

Sensibilizarea sensului metaforic e realizată în *Clăcașii* prin întărirea crescîndă a aceleiași idei — munca. Fiecare termen al comparației e amplificat. Astfel, „oștenii fără nume“, personajul colectiv, șters, se diversifică în : „moșnegi slăbiți“, „bărbați sfîrșiți“ și în „femeile trudite“, „gîrbovite / De munca lungă, vitregă și crudă“. Personajul colectiv ajunge din nou uniformizat, dar de astădată explodează de încărcătură poetică sinestezică : vizuală, auditivă, kinetică : „Cum se tîra poporul mut de umbre / Părea o ceată tristă de-ngropare“. Melosul e creat de repetarea celor două versuri — ca un laitmotiv — dar nu identic. Variația întărește încetineala și neputința : „Și se tîra poporul mut de umbre / Neputincioasă ceată de-ngropare“. Dispare comparația prin ștergerea cuvintelor de apropiere „cum“ și „părea“. Concentrarea în metaforă, în versurile repetate — în a doua formulă — are mai mare efect estetic. Procedeul lui O. Goga parcă slujește la ilustrarea definiției

[16] *Ibidem,* p. 376.
[17] *Ibidem,* p. 363.
[18] *Ibidem,* p. 320.

metaforei dat de Quintilian drept o comparație eliptică *(brevior similitudo* [19]).

O aplicare stilistică a filiației dintre metaforă și alegorie (aceasta fiind bazată pe o comparație și o personificare, ca și metafora de cele mai multe ori) sînt unele versuri din *Clăcașii* : „Cei logodiți de veacuri cu durerea" ; „Și să-l cunun cu doina din dumbravă".

Alegoria poate fi și rezultatul personificării unei impresii concrete într-o expresie bine determinată. Astfel, alegoria finală este simbolul altei vieți pentru clăcașii Transilvaniei. Tabloul reînvierii firii întregi este bazat pe metafora animistă a mitului folcloric — comuniunea om-natură : „Toată țărîna gliei dezrobite / Și munții toți și-adîncurile firii / Vor prăznui din pacea lor urnite / Înfricoșata clip-a premenirii".

„Glia dezrobită", „adîncurile firii" punctează replica dată peste veac clăcașului lui Cezar Boliac, unde găsim metaforele metonimice : „Este-al brațului pămîntul / A-l lucra, nu a-l robi" ; „Pîinea fierul o rodește" sintetizate de Eminescu într-o metaforă în *Epigonii* : „Boliac cîntă iobagul și-a lui lanțuri de aramă".

Aceeași soartă a iobagului este conturată de G. Coșbuc în *Noi vrem pămînt* : „Flămînd și gol, făr-adăpost, / Mi-ai pus pe umeri cît ai vrut".

Imaginea apăsării din ultimul vers poate fi regăsită în metaforele unificatoare, progresive din *Clăcașii* lui O. Goga : „ceată gîrbovită", „mucenici nerăsplătiți ai pîinii", ce culminează în finalul metaforei simbolice, a primenirii, înnoirii vremii îmbătrînite prin „Veștmîntul nou, de nouă sărbătoare". Această metaforă deschide o perspectivă infinită ce poate avea asemănare peste decenii cu cea realizată de celălalt poet transilvan, Lucian Blaga, la rîndul lui aprinzător de constelații pentru poeții de astăzi.

[19] *Apud* Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 93.

Observații privind titlul romanului *Concert din muzică de Bach*

VASILE PARFENIE

Varietatea titlurilor pe care autorii pot să le dea operelor literare este, în mod practic, nelimitată. De la numele eroului principal (*Antigona, Edip rege, Gargantua, Don Quijote, Richard III, Andromaca, Robinson Crusoe, Faust, Ivanhoe, Evgheni Oneghin, Sărmanul Dionis, Eugénie Grandet, Moș Goriot, Doamna Bovary, David Copperfield, Ana Karenina, Ion* etc.) și de la rezumarea foarte sugestivă, directă, a temei (*Război și pace, Răscoala* etc.) și pînă la cuprinderea temei într-o expresie metaforică (*Roșu și negru, Suflete moarte, Germinal, Ciuma* etc.) există infinite posibilități de formulare a titlurilor.

Ne reține atenția — în cele ce urmează — un titlu a cărui semnificație nu a fost, credem, pînă în prezent suficient precizată. Este vorba de principalul roman al Hortensiei Papadat-Bengescu, *Concert din muzică de Bach*. Operele epice cu titluri care vizează domeniul muzical nu au întotdeauna o tangență directă cu muzica. Uneori, opera muzicală este interpretată de scriitor într-un mod personal, subiectiv, în așa fel încît să corespundă ideii artistice întruchipate în opera literară. Mai exact, scriitorul are o anumită viziune, cu totul personală, asupra operei muzicale, iar această viziune coincide cu semnificațiile pe care le include în opera sa literară.

Pare concludent, în această privință, romanul lui Tolstoi *Sonata Kreutzer*. Este greu de spus de ce scriitorul s-a oprit asupra acestei lucrări muzicale. E adevărat că istoria sonatei nu e lipsită de interes. Intenția lui Beethoven a fost s-o dedice unui tînăr violonist mulatru, Bridgetower, dar, din cauza unei discordii, compozitorul dedică lucrarea lui Rudolf Kreutzer, violonist cu merite incontestabile în domeniul didacticii. Acesta însă n-a executat niciodată sonata în concert public, iar mai tîrziu și-a creat trista faimă de a nu fi înțeles deloc operele lui Beethoven. Considerațiile lui Tolstoi asupra sonatei nu corespund aprecierilor unanime ale criticilor muzicali. Așa, de pildă, scriitorul afirmă că andantele conține „variații triviale", că finalul „e slab" ; referindu-se la primul *presto*, autorul — desigur, mereu prin intermediul unui personaj al romanului — notează : „...ce înfiorătoare e această sonată. Cu deosebire partea aceasta". Trebuie precizat că Tolstoi are în vedere efectele morale, presupuse, ale operei lui Beethoven. Un cercetător avizat al operei lui Beethoven, A. Alșvang, contrazice aprecierile din romanul

lui Tolstoi. „Partea întîi a sonatei — scrie el — se distinge printr-o energie neobișnuită, prin noblețea tragică a temelor și prin profunzimea rară a sentimentelor". Finalul, care pentru Tolstoi este „slab", pentru criticul muzical citat este „plin de o putere suplă, reținută". Ajungem la convingerea că motivul muzical în romanul lui Tolstoi constituie mai mult un pretext. Autorul *Anei Karenina* are în vedere în opera sa căsnicia burgheză, pe care o critică, concentrînd ca într-un focar aspectele respingătoare ale societății burgheze. *Sonata Kreutzer* este un sever act de acuzare la adresa alienării raporturilor matrimoniale prin erotism, adulter și gelozie. Putem afirma că este realizat un studiu monografic al geloziei. Așa cum va proceda mai tîrziu Camil Petrescu în *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, Tolstoi nu se limitează la rezultatele procesului psihic sau la ciocnirile dintre sentimente, ci zugrăvește procesul însuși, manifestările extrem de variate și abia perceptibile ale acestui proces, care duc la transformarea calitativă a sentimentului, la substituirea lui în interiorul aceleiași conștiințe. În lucrarea lui Beethoven, prozatorul de la Iasnaia Poliana descifrează elemente care ar favoriza trezirea în planul conștiinței a unor impulsuri ducînd în cele din urmă la un deznodămînt tragic. Desigur, e vorba aici de mult subiectivism, în ultimă analiză ; probabil că, în realitate, o operă muzicală nu a putut avea asemenea consecințe. Dar, așa cum am arătat, faptele din domeniul muzicii sînt relativizate, pentru a corespunde ideii artistice a autorului.

Pornim de la premisa că în cazul romanului Hortensiei Papadat-Bengescu situația nu este identică, în sensul că alegerea titlului nu este „convențională" ; în orice caz, conținutul romanului demonstrează o perfectă adecvare a titlului, nefiind vorba aici de o interpretare subiectivă a operei lui Bach, de o „potrivire" între semnificațiile romanului și o viziune subiectivă a autoarei asupra operei creatorului ei *Chaconnei*.

Concert din muzică de Bach ! Titlul e derutant. Cititorul e tentat să creadă că e vorba de o lucrare referitoare la domeniul strict muzical, dar lucrul acesta este adevărat numai în mică măsură. Și apoi, de ce tocmai Bach ? De ce, din atîtea personalități muzicale, scriitoarea s-a oprit asupra lui Johann Sebastian Bach ? Un răspuns cît de cît convingător trebuie să țină seama de faptul că titlul, fiind dat unei opere literare, însemnează că autoarea, în mod deliberat, sprijinită de intuiție artistică, a contat pe valențele virtuale de care dispune acest titlu.

Opera lui Johann Sebastian Bach (1685—1750) este o grandioasă sinteză a cuceririlor muzicii de la Renaștere pînă la vremea sa. Bach a ridicat formele muzicale preclasice pe treapta cea mai înaltă de echilibru și perfecțiune, încheind strălucita epocă a polifoniei instrumentale și deschizînd totodată căile către clasicismul vienez. Opera lui Bach reprezintă o îmbinare originală de fantezie și construcție riguros logică, de patetism adînc, de suflu epic, dramatic și de lirism profund.

Numai intuind semnificațiile cele mai caracteristice ale muzicii lui Bach, Hortensia Papadat-Bengescu a fost tentată să-și intituleze roma-

nul *Concert din muzică de Bach*. Parcurgînd cu atenție conținutul romanului, ajungem la această convingere.

Titlul corespunde scopului artistic urmărit, în primul rînd pentru că personalitatea invocată în titlu și caracterul operei sale sînt în măsură să marcheze un contrast puternic, în perfect acord cu intenția autoarei. Este vorba de contrastul între caracterul solemn al muzicii compozitorului (care și-a întemeiat polifonia nu numai pe mișcarea sentimentelor — vocație romantică — ci și pe o riguroasă structură logică — tentație clasică) și superficialitatea preocupărilor lumii prezentate în roman. Că autoarea este perfect conștientă de caracterul solemn al muzicii lui Bach ne-o spune în mod direct textul („Bach cerea o solemnitate pe care Rim o poseda" (p. 393 [1]).

Prin titlul ales, se accentuează într-un grad mai mare snobismul lumii romanului. Elena Drăgănescu este cea care manifestă mai presus de toți ambiția realizării concertului din muzică de Bach. Pasiunea muzicală „sinceră" a acestui personaj este sugerată într-un mod puțin convingător. Mai degrabă elementele avînd tangență directă cu domeniul muzicii relevă snobismul personajului. Iată descrierea salonului de muzică : „...un Bechstein «demi-queue», un Bösendörfer «grande-queue» glorificau pianul, în afară de un Erard mic, bijuterie oferită de Drăgănescu Elenei, ce se afla în salonașul ei intim. O vioară de valoare, violoncelul de fabricație superioară, harpă, flaute și alte instrumente complimentare asigurau ansamblurile [...] Biblioteca muzicală era orînduită și ea pe compozitori și instrumente și era completată de la clasici la moderni" (p. 273). Firește, un asemenea interior poate presupune o pasiune reală și elevată. În cazul Elenei Drăgănescu, dincolo de pasiunea muzicală — dacă este într-adevăr vorba de așa ceva — dăinuie substratul de frivolitate, atît de contrastant cu muzica lui Bach. Scena finală a romanului este revelatoare în acest sens. Înainte de ziua fixată pentru concert, mai precis în ajun, după participarea la înmormîntarea Siei, muzicianul Marcian, preferat să dirijeze concertul, și Elena se găsesc în luxosul automobil al Elenei, mergînd fără o țintă precisă. Descrierea minuțioasă a atitudinilor și gesturilor celor doi sugerează fără echivoc faptul că Elena — marea animatoare a concertului din muzică de Bach — acceptă adulterul. Procedeul artistic ca atare, folosit în scena menționată, amintește o scenă asemănătoare din romanul deja menționat al lui Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*. Este vorba de descrierea unei excursii, într-o mașină aflîndu-se eroina romanului, Ela, între Ștefan Gheorghidiu și G. Poate că nu exagerăm afirmînd că participarea celor doi scriitori la cenaclul *Sburătorul* al lui Eugen Lovinescu a contribuit la o apropiere a modalităților estetice, mai cu seamă dacă ținem seama de precizarea Hortensiei Papadat-Bengescu că romanul *(Concert din muzică de Bach)* „...s-a citit pe măsură

[1] Citatele sînt reproduse după ediția : Hortensia Papadat-Bengescu, *Fecioarele despletite. Concert din muzică de Bach*, București, Editura pentru literatură, B.P.T., 1966.

ce a fost scris și a fost lucrat pe măsură ce s-a citit în ședințele literare ale cercului *Sburătorul...*".

Ada Razu — un alt personaj al romanului — ilustrează într-un grad mai mare ideea legată de titlu relevată mai sus, și anume snobismul unei lumi incapabile să aprecieze marile valori ale artei, dar care face eforturi pentru a da aparența înțelegerii. Iată un pasaj caracteristic în această privință : (Ada) „Pe oricine-l întîlnea îl întîmpina cu vestea audiției din Bach : — Eu nu ies nicăieri în iarna asta, spunea ; am pe bărbatul meu bolnav, dar ce minunată inițiativă ! Ideea de a lărgi cercul e admirabilă ! Sînt partizana fanatică a lui Bach ! Mai ales Bach !" (p. 289).

Așa-zisul fanatism este un balon de săpun. Discrepanța dintre esența personajului și ceea ce ar dori să pară este atît de flagrantă, încît intenția satirică a scriitoarei devine deosebit de evidentă. Pe Ada Razu muzica n-o interesează în nici un fel. E o femeie vulgară și călăuzită de instincte josnice. Ea imaginează un plan abil, care, de altfel, nu dă greș. Victor Marcian, muzicianul, văr bun cu soțul ei, Maxențiu, reprezintă un fel de cal troian prin care ea poate pătrunde — și împreună cu ea și amantul său, Lică Trubadurul — în casa Drăgăneștilor. În felul acesta, poziția ei în înalta societate în care abia pătrunsese nu era amenințată, întrucît Lică nu mai putea fi considerat un simplu „stallmeistru", de vreme ce era unchiul înfumuratei doamne Hallipa-Drăgănescu. Circumstanțele cereau însă anumite condiții, în primul rînd o înaltă inițiere în muzică. După cum precizează autoarea, „Ada nu avea nici o urmă de fire de artist și nici informații suficiente asupra acestui fel de temperament, dar știa că arta are legi aparte și că în numele ei se comit multe lucruri pe de lături a uzului comun" (p. 289). Cu asemenea concepții, nu e de mirare că Ada găsește un mijloc de a masca lipsa de competență și de pasiune : „...cu ajutorul primului dicționar muzical, vorbea cu competență despre Bach" (p. 289).

Există în paginile romanului unele referiri la domeniul strict muzical, în care autoarea dă dovadă nu numai de competență, dar și de o sensibilitate apreciabilă, în măsură să traducă în limbaj literar esența inefabilă a limbajului muzical. Un exemplu : „Pentru a o recompensa, [Marcian] îi acordase la urmă «Papillon», acea jucărie minunată de Grieg, asupra căreia se exercită virtuozii și diletanții, și pentru care Elena avea predilecție. Sub mîinile lui Marcian, melodia dispărea, se reconstituia însuși zborul fin de aripi ; erau fluturi de vară fără trup, numai cu azur pe fibre de mătase ; apoi se dizolvau și plutea numai ideea abstractă" (p. 355).

Atunci cînd se referă la muzica lui Bach, autoarea părăsește tonul obișnuit al romanului, cu unda lui permanentă de persiflare — tocmai pentru că are în vedere personaje *mimînd* un anumit fel de viață, mai elevat — și adoptă un ton întru totul în acord cu caracterul muzicii. Referirile cele mai dense sînt conținute în capitolul final (al XVIII-lea), în care se relatează desfășurarea repetiției generale a concertului, precum și scena din biserică, la catafalcul Siei, cînd un cor organizat de

Marcian intonează un fragment de oratoriu. Considerațiile Hortensiei Papadat-Bengescu relevă o adîncă înțelegere a muzicii lui Bach, în ce are ea mai caracteristic. Emoțiile atribuite Elenei la execuția din cadrul repetiției generale par să reflecte mai curînd starea de spirit a autoarei înseși. „Sunetele clădeau geometria solidă a unor orașe albe inundate de o lumină egală, ce se difuza repetat" (p. 403). Sau : „Ritmul cu frază largă sau șoapta minuțioasă a lui Bach nu părăseau nici un moment o idee gravă, o emoție concentrată, cu desenul tras sigur printre meandrele armonioase. Sunetele scoteau reliefurile unor efigii nobile, și modulațiile aveau sugestii virtuoase" (p. 403).

Ion Minulescu: *Partenza**

EMANUELA CRIȘAN

Lui Constantin Brâncuși

Partenza !...
Mă cheamă tangenta
Viețiii multiple, trăită-n beția
Și-n visele roze și verzi de hașiș...
Mă cheamă bizara, prelunga și lenta
Minciună-a viețiii trăită-n decorul
Haotic al clipei cînd cu-ochii-închiși
Aplauzi actorii.
Ucizi autorul,
Bisezi nebunia
Și-n ultimul stadiu de metamorfoză,
Cu ultima doză
Începi agonia !...

Partenza !...
Mă cheamă portretul
Femeii absente, cu ochii topiți
În două elipse concave de smoală...
Mă cheamă parfumul ocult și magnetul
Mulatrelor blonde cu dinți poleiți,
Cu unghii vopsite — albastre și roze —
Și-n clipa supremă, cu gesturi și poze
De convalescente sătule de boală !...

Partenza !...
Mă cheamă oceanul
Și glasul sirenei ce-anunță plecarea
Spre sudul fantastic al „Fetei morgane".
Mă cheamă suprema-nfrățire cu anul,
Cu luna, cu ziua, cu ora, cu clipa
Cînd gestul fatidic sfîrșește risipa
Aromelor calde de ceai și banane ;

---

* Comunicare prezentată la sesiunea-dezbatere cu tema „Analiza dinamic-contextuală a textului literar", Brăila, 6 iunie 1981.

Cînd Yama ne șterge din Wansa prezența...
Mă cheamă-nserarea eternă —
Uitarea !...
Mă cheamă supremul adio !...
Partenza !..

0. Ne aflăm în fața unei poezii care, fără a deține primatul autenticității, ocupă totuși o poziție-cheie în ansamblul lirismului lui Minulescu, poziție pe care analiza dinamic-contextuală[1] ne va ajuta să o punem în evidență ; și, deopotrivă, în fața unui tip de creativitate ce nu se impune printr-o poezie sau alta, ci prin ansamblul universului său liric. Prin intermediul analizei poeziei *Partenza,* vom încerca să semnalăm o fațetă a operei lui Minulescu în general mai puțin relevată în cercetările de pînă acum.

1. Date privitoare la scriitor și epocă

1.1. Date privitoare la contextul cultural și literar în care s-a afirmat scriitorul

Începuturile activității literare a lui Ion Minulescu se situează într-un climat literar în care ideea de primenire poetică, în sensul eliberării de eminescianism, dar și de semănătorism devenise un fel de psihoză colectivă. Simbolismul intrase în arena vieții literare încă din 1880, cînd Macedonski și discipolii săi anunță prin „modernism" o opoziție față de modelul eminescian. În anii începutului de secol, promotorul noii mișcări la noi era Ovid Densusianu (cu revista sa *Viața nouă*). Orientarea simbolistă în varianta Densusianu, reprezentînd o reacție directă la semănătorism, se caracterizează prin aspectul preponderent teoretic și prin ținuta academică.

Căutările simbolismului și ale altor tendințe novatoare ale începutului de secol vor duce treptat la ampla resurecție a lirismului din perioada interbelică.

1.2. Date caracterologice și de personalitate în legătură cu textul analizat. Primul pas în realizarea carierei literare a lui I. Minulescu și, în egală măsură, o experiență în absența căreia profilul creației sale ar fi dobîndit poate o altă identitate îl constituie plecarea la Paris (1900—1904). În perioada pariziană, poetul ia contact cu simbolismul francez în atmosfera boemei literare[2], dar și cu viața decadentă a cafenelelor frecventate de curtezane și, deopotrivă, cu luxul hotelurilor

[1] Vezi T. Slama-Cazacu, *Introducere în psiholingvistică,* București, Editura științifică, 1968, cap. *Stilistica și psiholingvistica,* p. 150—176 ; vezi și T. Slama-Cazacu, *Analiza dinamic-contextuală a operei literare,* și T. Slama-Cazacu, C. Prelipceanu, *Ion Barbu : „Oul dogmatic",* în vol. *Modalități de interpretare a textului literar* (Sighișoara, 1979), Societatea de științe filologice din R.S.R., București, 1981, p. 38—42 și p. 170—186.

[2] Vezi I. Minulescu, *Nu sînt ce par a fi,* în *Revista Fundațiilor,* nr. 10, 1 oct. 1941, reprodus în *Mărturisiri literare,* București, Minerva, 1971, p. 216—239.

„pline de mobile de stil, vitrine și tot felul de bibelouri de preț, covoare persane, tablouri de Manet și Berthe Morisot, litografii de Toulouse-Lautrec și bucăți de marmoră de Rodin“ [3]. Întors în țară, poetul deține un rol esențial în lupta dintre „moderniști“ și „tradiționaliști“. Față de ținuta universitară impusă simbolismului de Densusianu, Minulescu afișează — după model parizian — fronda cafenelei și, atent la sensul mutațiilor de gust, își croiește calea către marele public, receptiv la inovații, făcînd accesibilă o estetică ce se proclama, inițial, aristocratică. Are un rol important și în susținerea unui climat spiritual favorabil înnoirii artelor plastice, eliberării picturii de sub dominația pînzelor lui Grigorescu. În materie de pictură și sculptură dovedește gusturi și intuiții sigure, așa cum o demonstrează, spre exemplu, observațiile sale despre creația lui Constantin Brâncuși [4].

Gestul ignorării speculațiilor teoretice și orientarea spre public convin personalității lui Ion Minulescu, caracterizată prin *comunicativitate, indiscreție, verbozitate, afectare, poză, abilitate* [5]. Personalității sale îi este caracteristic și un *instinct* înnăscut *al spectacolului*, pe care poetul și-l etalează cu infatuare în fața unui public generos în aplauze [6]. De la talentul actoricesc și reprezentația teatrală — cultivată ca șansă a deplinei receptări estetice — *ideea teatrului* își găsește o implicație mai profundă, reperabilă la nivelul unei *viziuni a lumii*, într-una dintre mărturisirile literare ale poetului : „Nu le-am permis [eroilor operelor mele] decît un singur lux [...], luxul de a se prezenta cîteodată în public sub diferite măști de carnaval. În felul acesta am reușit, cred, să-i prezint (și (pe ei ca și pe mine în adevărata lumină a vieții noastre de toate zilele, care nu este decît tot un carnaval, multiplicat la infinit sub aspectul etern al aceluiași triunghi simbolic : o Colombină, un Pierrot și un Arlechin“ [7].

2. Contextul general al operelor scriitorului. I. Minulescu a publicat patru volume de versuri — *Romanțe pentru mai tîrziu* (1908), *De vorbă cu mine însumi* (1913), *Strofe pentru toată lumea* (1930), *Nu sînt ce par a fi* (1936) ; povestiri, dintre care mai importante sînt *Casa cu geamuri portocalii* (1908), *Măști de bronz și lampioane de porțelan* (1920), *Cetiți-le noaptea* (1930) ; romane ca *Roșu, galben și albastru* (1924), *Corigent la limba română* (1928), *3 și cu Rezeda 4* (1933) și piese de teatru : *Manechinul sentimental* (1926), *Allegro ma non troppo* (1927), *Amantul anonim* (1928).

Tema privilegiată a universului său liric — care revine și în celelalte scrieri — pare a fi obsesia anonimatului și a ieșirii din anonimat. Dacă în primele volume de versuri această temă urmează curba ascen-

[3] I. Minulescu, *Corigent la limba română*, București, Minerva, 1971, p. 150.
[4] Vezi Claudia Millian, *Cartea mea de aduceri aminte*, București, Cartea românească, 1973, p. 385—401.
[5] Vezi I. Valerian, *Ion Minulescu*, în *Viața literară*, nr. 10, 1941 ; reprodus în *Chipuri din viața literară*, București, Minerva, 1971, p. 175 ; și T. Arghezi, *I. Minulescu*, în *Adevărul*, 11 iun. 1947 (apud Liviu Călin, *Recitind clasicii*, Iași, Junimea, 1975, p. 96).
[6] Vezi și I. Valerian, *art. cit.*, p. 195—196.
[7] I. Minulescu, *Nu sînt ce par a fi*, în *op. cit.*, p. 236.

dentă a iluzionării şi autoiluzionării [8] — printr-un întreg ritual al învăluirii, drapării, pozei, travestiului şi măştii — în ultimele două volume, aceeaşi temă urmează curba descendentă a deziluzionării [9], la capătul căreia eul liric, pierzînd încrederea în puterea magică a iluziei, se dezvăluie ca un manechin derizoriu. Se poate observa că poeziile de dragoste refac, la scară redusă, această traiectorie cu dublu sens a imaginaţiei sale lirice.

2.1. Contextul particular al poeziei „Partenza". Poezia *Partenza* face parte din ciclul de poezii *Strofe pentru mine singur,* integrat în volumul *Strofe pentru toată lumea* (1930). Temele fundamentale ale acestui ciclu de poezii sînt reconsiderarea întregii existenţe şi căutarea propriei identităţi.

2.2. Date privitoare la receptarea poeziei lui Ion Minulescu. Constantă în a-l situa pe Minulescu printre simbolişti, critica literară a sesizat totuşi dizidenţa poetului faţă de estetica simbolistă. Eugen Lovinescu este primul care remarcă situaţia paradoxală a poetului „de a fi făcut simbolismul pe înţelesul tuturor şi de a-i fi popularizat metodele" : „Muzica minulesciană — afirmă criticul — e plină de fanfare, de sonorităţi, de metale lovite ; versul e declamator, larg şi adesea gol ; el procedează prin acumulare de imagini sau uneori, numai prin cuvinte sonore. [...] Armele esteticii simboliste [...] le-a întrebuinţat, însă cu indiscreţia caracteristică întregii sale poezii şi în contradicţie cu însăşi esenţa simbolismului ce stă în discreţie. Şi în procedeele de sugestie poetul este ostentativ" [10]. „Poetul *Romanţelor pentru mai tîrziu* — afirmă Pompiliu Constantinescu — nu revoluţiona prin sensibilitate, cît prin teme şi vocabular ; simbolismul său nu era atît structural, cît formal, de suprafaţă" [11]. Într-adevăr, purtat pînă la saturaţie de elanul comunicării, al exteriorizării tumultuoase, Minulescu utilizează cu ostentaţie motivele şi procedeele poeziei simboliste, căzînd în poză şi parodie, fără a avea însă acces la esenţa intimă a acestei poezii, pe care o asediază agresiv din afară.

În concluzie, să reţinem că lirismul lui Minulescu a fost, în genere, analizat numai prin raportare, respectiv abatere de la simbolism. A rămas, prin urmare, deschisă posibilitatea încadrării poetului într-o altă tipologie de sensibilitate poetică decît aceea ce i-a fost lui Minulescu refuzată.

3. Analiza poeziei „Partenza".

3.1. Organizarea explicită. Titlul poeziei reprezintă un cuvînt aparţinînd lexicului limbii italiene — it. *partenza* — care aduce, faţă de rom. *plecare* o sonoritate exotică şi o semnificaţie numai parţial acce-

[8] Vezi, în special, poeziile *Romanţa soarelui* şi *Alea iacta est.*

[9] Vezi, în special, poeziile *Împăcare postumă* şi *Rugă pentru duminica florilor.*

[10] E. Lovinescu, *Critice,* vol. IX, Bucureşti, Ancora, 1929, p. 33—42.

[11] P. Constantinescu, *Ion Minulescu, „Strofe pentru toată lumea",* în *Vremea,* nr. 113, 1930 ; reprodus în *Scrieri IV,* Bucureşti, Minerva, 1970, p. 38—41.

sibilă receptorului. Cuvîntul-titlu nu înregistrează o apariție singulară doar în contextul poeziei de față — unde revine, de altfel, de alte patru ori — el regăsindu-se și în alte contexte și înregistrînd, prin urmare, o frecvență de rang superior la nivelul lexicului poetic propriu lui Minulescu. Poezia este dedicată lui Constantin Brâncuși, aproape toate poemele lui Minulescu purtînd o dedicație. Se poate observa ușor că poetul utilizează versul liber, apelînd la începutul fiecărui vers la majusculă și folosind toate semnele grafice necesare. O frecvență deosebită o înregistrează printre semnele de punctuație semnul exclamării și punctele de suspensie — ceea ce impune o tonalitate patetică și amplă. Concatenarea, folosită în genere în poeziile cu vers liber, este un procedeu caracteristic poeziei de față, obligînd la o respirație largă și furnizînd senzația de flux melodic. Versurile poeziei sînt dispuse în trei strofe de dimensiuni relativ inegale, prima și ultima strofă cuprinzînd 13 versuri, iar a doua 9 versuri. Nu se înregistrează un paralelism sintactic la nivelul strofelor, cu excepția unei extensiuni restrînse la nivelul primelor trei versuri ale fiecărei strofe, fapt ce creează o oarecare simetrie și armonie. În concluzie, se poate afirma că poezia are un pronunțat caracter oral, fiind făcută parcă special spre a fi declamată în fața unui auditoriu [12], și nu spre a fi murmurată în șoaptă, pentru sine.

3.2. Organizarea implicită.

3.2.1. Cuvinte-cheie : partenza, metamorfoză, agonia, portretul, poze, oceanul ; sintagme-cheie : tangenta vieții multiple, minciună-a vieții, decorul haotic al clipei, aplauzi actorii, parfumul ocult, mulatrelor blonde, dinți poleiți, unghii vopsite, sudul fantastic al Fetei morgane, gestul fatidic, aromelor calde, -nserarea eternă, supremul adio.

3.2.2. Dinamica textului analizat. Mai întîi, o observație de ordinul evidenței : sugestia generală a spațiului citadin, nostalgia plecărilor *(Partenza)*, chemarea necunoscutului și a enigmaticului („Mă cheamă oceanul / Și glasul sirenei ce-anunță plecarea / Spre sudul fantastic al Fetei morgane"), senzualitatea rafinat-maladivă („Mulatrele blonde cu dinți poleiți, / Cu unghii vopsite — albastre și roze — / Și-n clipa supremă, cu gesturi și poze / De convalescente sătule de boală !..."), inhalarea parfumurilor tari și a aromelor exotice („Mă cheamă parfumul ocult și magnetul /.../ Aromelor calde de ceai și banane ;"), apetența pentru drog („Și-n visele roze și verzi de haşiș..."), cultul gestului fatidic („Cînd gestul fatidic sfîrșește risipa"), aluziile mitologice („Cînd Yama ne șterge din Wansa prezența...") ne situează în atmosfera poeziei simboliste. Motivele, clișeele simbolismului există — neîndoielnic — dar ele sînt r e a m e n a j a t e într-o structură de factură nouă, dobîndind, ca atare, o f u n c ț i o n a l i t a t e specifică, sensibil diferită față

[12] Vezi și E. Speranția, *I. Minulescu*, în *Steaua*, nr. 179, 3 martie 1964 : „Forma grafică pe care a adoptat-o el pentru creația lui poetică înlesnește, sugerează mai viu cititorilor mișcarea, gestul perioadelor verbale, micile puneri în scenă, așa cum și le închipuia el" (apud G. Omăt, postfața la vol. I. Minulescu, *Versuri*, București, Minerva, 1975, p. 261).

de aceea care se poate desprinde la nivelul unei construcții poetice autentic simboliste. Or, identitatea unei structuri — se știe — derivă nu atît din natura elementelor componente, cît din natura relațiilor existente între acestea. Ilustrarea cea mai pregnantă a afirmațiilor de mai sus este oferită de însuși *motivul-cheie* al poeziei, *partenza*. Să sesizăm, pentru început, că în obsesivul *partenza* se poate identifica motivul simbolist al nostalgiei plecărilor, al evaziunii din cotidianul anost spre ținuturi îndepărtate, misterioase — motiv transpus printr-un procedeu formal, și el de sorginte simbolistă, repetiția obsedantă. Trebuie avut însă în vedere că, în egală măsură, *partenza* traduce și neîmpăcarea cu condiția stabilității.

Nostalgia plecării își proiectează obiectul într-un spațiu al „viețiimultiple" : „Partenza !... / Mă cheamă tangenta / Viețiimultiple..." Sintagma „viețiimultiple" este învestită cu un statut privilegiat, deoarece cumulează semnificațiile întregului context poetic și determină, deopotrivă, la nivelul celorlalte sintagme — subordonate ei — actualizarea cu preponderență a unor anumite trăsături semantice, și nu a altora. O decodare corectă a sintagmei *viețiimultiple* este posibilă numai *în contextul întregii opere* a poetului, cu atît mai mult cu cît ea nu înregistrează o unică apariție, reperabilă doar în contextul poeziei de față. Să apelăm, pentru edificare, la contextul *Strofelor pentru elementele naturii :*

> „Și se făcu lumină [...] Și le-arătași *viața multiplă*-abia creată și din pămîntul umed, treptat, cum naște și *pasărea ce zboară și peștele ce-noată*..." *(Strofe pentru lumină)* ;
>
> „Deși-ai rămas același veșnic, *nu ești același niciodată*" *(Strofe pentru foc)* ;
>
> „Și totuși, te simțim cum mergi cu noi alături — *proteic anonim* — cu suflet de duhovnic și *gesturi de cravașe*..." *(Strofe pentru vînt)* ;
>
> „Pe zidurile vechi de case și pe trotuarele murdare, presari miresmele aduse din necuprinsuri fără pază, și sub cupola cenușie, *ființa ta multiplă pare* un gest de Arheiereu [...]" *(Strofe pentru ploaie)* ;
>
> „Și-n timp ce toți, deopotrivă, pigmei și umiliți simțim *puterea-ți magică ce-ngheață, distruge, arde* și *creează* [...]" *(Strofe pentru zăpadă)*.

Privită prin prisma *Strofelor pentru elementele naturii, viața multiplă* se relevă ca un spațiu al *inconstanței, mișcării* și *transformării* — caracteristici provocate de *deghizare* și *metamorfoză*[13]. Circe și Proteu *(puterea-ți magică, proteic anonim, nu ești același niciodată, gesturi de cravașe)*, vrăjitoarea metamorfozelor, asociată zeului deghizărilor — embleme ale *barocului*[14] — sînt divinitățile tutelare ale acestui univers cu mai multe fațete, în care identitatea se ascunde și se regăsește în multiplicitate.

---

[13] Vezi și poeziile *Alea jacta est* și *În loc de prefață*, în care poetul însuși se definește în termeni de instabilitate, curgere și transformare.

[14] Vezi Jean Rousset, *Literatura barocului în Franța. Circe și Păunul*, București, Univers, 1976, cap. *Circe sau metamorfoza*.

Să încercăm să descoperim — în configurația zonei de proiecție a nostalgiei plecărilor — și alte elemente care trimit spre o asemenea perspectivă de sorginte barocă. *Viața multiplă* — în afara sugestiei baroce a inconstanței, transformării, deghizării, metamorfozei și caracterului caleidoscopic — include și alte sugestii, relevabile în următoarele versuri ale poeziei *Partenza*: „Mă cheamă bizara, prelunga și lenta / Minciună-a vieții trăită-n decorul / Haotic...". Este vorba de situarea în planul aparențelor, al decorurilor succesive, implicînd trăirea printre măștile mincinoase ale lumii fenomenale. Să adăugăm că spiritul baroc se consumă într-un etern prezent, exaltînd în schimb valorile decorativului, care compensează efemerul prin abundență și plenitudine: „Minciună-a vieții trăită-n decorul / *Haotic* al *clipei*..." *Haoticul*, asociat *bizarului*, este o fațetă a *vieții multiple* care exclude principiul corespondențelor, al analogiilor între microcosmosurile ordonate ale simboliștilor.

Este momentul să tragem concluzii din observațiile de pînă acum. Spațiul *(= viața multiplă)* în care se proiectează nostalgia plecărilor *(= partenza)* este statuat, prin urmare, pe coordonatele tipic baroce ale *instabilității, transformării, deghizării, metamorfozei, multiplicității, decorativului, aparenței, măștii*. În concluzie, din configurația sintagmei-cheie a *vieții multiple* lipsește sugestia simbolistă a deschiderii spre „au-delà". Înregistrăm, așadar — la acest nivel al analizei — o abatere semnificativă de la traiectoria imagistică tipic simbolistă, în interiorul căreia spațiul de proiecție a nostalgiei plecărilor prezintă, de regulă, o deschidere spre metafizic. Mai explicit, motivului nostalgiei plecărilor, marcat simbolist, nu îi corespunde un obiect al nostalgiei care să poarte amprenta simbolismului, ci unul purtînd amprenta barocului. Un motiv inițial simbolist este dezvoltat într-un alt sens, prin contaminare cu elemente aparținînd unei alte structuri literare: simbolismul lui Minulescu se situează sub zodia barocului.

Sintagma *aplauzi actorii* se constituie, de asemenea, într-o sintagmă-cheie în contextul poeziei *Partenza*. Asociația între *actori* și *aplauzi* ne conduce la ideea de reprezentație teatrală. *Decorul* apare ca un element component al respectivei convenții, iar *minciună* trebuie decodat în sensul iluziei conștiente pe care teatrul o implică. Reluînd prin prisma acestei noi rețele de interacțiuni lectura versurilor: *Munciună-a vieții trăită-n decorul / Haotic al clipei cînd cu ochii închiși / Aplauzi actorii*, putem vorbi de o extindere a convenției teatrale la nivelul existenței, ceea ce presupune viziunea, tipic barocă, a lumii „sub specie theatri" [15]. Cu talentul său actoricesc înnăscut, dar și cu zîmbetul sceptic al celui convins

[15] Vezi J. Rousset, *op. cit*, cap. *Lumea este un teatru*, p. 33 unde, referitor la serbările de curte ale epocii barocului, citim următoarele: „Epoca aceasta, care a spus și a crezut, mai mult decît oricare alta, că lumea este un teatru și viața o comedie, unde fiecare trebuie să joace un rol, este destinată să facă din metaforă o realitate: teatrul părăsește sala de spectacol, invadează lumea, o transformă într-o scenă pusă în mișcare de mașini, o subjugă propriilor sale legi de mobilitate și metamorfoză. [...] Nu există loc în care să nu poată fi o scenă și nici moment în care să putem scăpa iluziei. Teatrul s-a deschis dimensiunilor lumii care devine un imens decor în mișcare".

că viața e un carnaval, Minulescu percepe în genere — în opera sa — existența prin prisma convenției teatrale :

> „După fiecare act al tragediei, tu cobori banal *ca o cortină*, și din spasmul agoniei de lumină împrumuți aspecte noi monotoniei" *(Strofe pentru întuneric)* ;
> „Și-n odaie cîntă, totuși, cineva ! ... /.../ A tăcut ! ... Dar la fereastra cu perdelele-nflorate / Nevăzuta cîntăreață anonimă / Cînd ieși *dintre culise*, să-și arate / *Ca la teatru-n fața rampei* / Chipul vechi / Și rochia nouă, / Iată că-ncepu să plouă !..." *(Cîntăreața anonimă)*.

Versurile : *Ucizi autorul / Bisezi nebunia / Și-n ultimul stadiu de metamorfoză, / Cu ultima doză / Începi agonia !...* trebuie decodate în sensul confuziei totale dintre teatru și realitate, dintre iluzie și viață. Drogul *(Cu ultima doză)* nu reprezintă — ca în cazul simboliștilor — un stimulent destinat să elibereze spiritul de mercantilismul unei lumi meschine, ci o modalitate de a asigura o iluzie necesară unei conștiințe lucid-dezabuzate. Starea de agonie („Începi agonia !...") sugerează situația-limită în care omul, alternînd diverse măști („Și-n ultimul stadiu de metamorfoză"), își pierde adevărata identitate, nefiind niciodată ceea ce este sau pare a fi. Situația este prin excelență specifică unei sensibilități de tip baroc [16].

Contextul operei îmbogățește sugestiile în acest sens, adăugînd definirea eului în termeni de instabilitate, fluiditate și metamorfoză : „N-am fost așa precum se spune / Și nici nu sunt așa cum sunt — / Nu sunt nici foc / Nici ploaie / Și nici vînt !..." *(În loc de prefață)* ; „Dar cine anume sunt cu-adevărat / Nu știu nici eu" *(Olandezul zburător)*. Ne aflăm în fața unei crize de identitate. O disociere se impune aici ca necesară. Dacă pentru poetul simbolist criza de identitate reprezintă o ieșire a eului din propria sa matcă, un act de identificare, reperabil la nivelul esențelor, al profunzimilor, pentru poetul baroc ea reprezintă un gest de multiplicare — în spiritul succesiunii, instabilității și metamorfozei — reperabil la nivelul aparențelor, al măștilor.

Chemarea iubirii stă sub semnul elementelor decorative gen mască, eșuînd în tentativa de a drapa în aparențe sclipitoare frumusețea devitalizată : „Mă cheamă portretul / Femeii absente, cu ochii topiți / În două elipse concave de smoală...". Rafinamentul supralicitat („Mă cheamă parfumul ocult și magnetul / Mulatrelor blonde"), violența senzorială împinsă pînă la limita vulgarității („Mulatrelor blonde cu dinți poleiți / Cu unghii vopsite — albastre și roze —") trădează o conștiință crepusculară, morbidă, pervertitoare : „Și-n clipa supremă, cu gesturi și poze / De convalescente sătule de boală". Senzualitatea, „morbidezza" spiritului simbo-

[16] *Ibidem*, p. 33, unde citim : „Realitatea este instabilă sau iluzorie ca un decor de teatru. Omul este de asemeni în dezechilibru, convins că nu este niciodată întru totul ceea ce este sau pare a fi, ascunzîndu-și fața sub o mască de care se servește atît de bine încît nu se mai poate ști care este masca și care fața cea adevărată".

list se întîlnește aici cu criza de vitalitate ce se ascunde sub aparențe strălucitoare — proprie sensibilității baroce.

Chemarea morții („gestul fatidic", „-nserarea eternă", „supremul adio") poartă amprenta inițială a motivului simbolist al evaziunii în ținuturi îndepărtate, necunoscute, fantastice : „Mă cheamă oceanul / Și glasul sirenei ce-anunță plecarea / Spre sudul fantastic al Fetei morgane". „Oceanul" este un topos cultivat de poeții simboliști datorită sugestiei nemărginirii și a enigmaticului pe care el le include. Dar, deopotrivă, *oceanul* se regăsește și în recuzita barocă, la nivelul căreia se înscrie pe coordonatele instabilității, transformării, multiplicității, metamorfozei — asociate ideii de spectacol [17].

Presiunea exercitată de întregul context poetic — în special de versurile „...tangenta / Vieții multiple, trăită-n beția / Și-n visele roze și verzi de haşiş", decodate prin prisma barocului — impune aproximarea sintagmei „Fetei morgana" din unghiul aceleiași estetici a barocului. „Fata morgana" devine astfel emblema fundamentalei necesități de iluzionare a sensibilității baroce. „Oceanul" se constituie într-un corelativ al „vieții multiple", statuată — așa cum am sesizat — pe coordonatele baroce ale instabilității, transformării, deghizării, multiplicității, decorativului, aparenței și măștii.

4. *Concluzii.* Într-un climat cultural caracterizat prin tendința de înnoire poetică, Minulescu — predispus temperamental spre a trăda simbolismul — optează pentru estetica simbolistă din dorința, devenită obsesivă, de a face carieră literară. Receptată în general ca o superficială popularizare a unei estetici ermetice, opera lui nu aparține în întregime simbolismului, ea situîndu-se la confluența simbolismului cu barocul. Astfel, viziunea lumii sub semnul instabilității, al curgerii și metamorfozei, contemplarea existenței „sub specie theatri", vocația travestiului, a paradei, nestatornicia în dragoste, trăirea deplină a clipei, cultul valorilor aparenței și ale decorativului, criza de identitate, nevoia acută de iluzionare, abundența imagistică, redundanța limbajului poetic etc., îndreptățesc situarea simbolismului lui Minulescu sub zodie barocă.

Cazul lui Ion Minulescu nu reprezintă o excepție în ansamblul simbolismului românesc, proiectat — după opinia lui D. Micu — încă de la începuturile sale, prin Macedonski și discipolii săi, în plină zonă a barocului [18].

---

[17] Vezi și Claudia Millian, *op. cit.*, p. 272—275, care evocă pasiunea lui Minulescu pentru Lautréamont. În viziunea straniului autor al *Cîmpurilor lui Maldoror*, descrierea oceanului poartă amprenta spiritului baroc.

[18] Vezi D. Micu, *Un simbolist baroc* [D. Anghel], în *Lecturi și păreri*, Cluj-Napoca, Dacia, 1978, p. 72—90, care afirmă : „Această perioadă [de la începutul secolului] cumulează caracteristici tipice etapelor de tranziție printre care, îndeosebi, amestecul de stiluri. [...] Ne găsim într-o perioadă barocă. Barocul nu definește însă doar epoca în totalitate, ci pătrunde și în interiorul operei unor scriitori. Poezia, dar mai cu seamă proza lui Anghel oferă cazul tipic. Autorul «Oglinzii fermecate» e, dacă se poate spune, un simbolist baroc, așa cum Hogaș este baroc (observația lui Șerban Cioculescu) în linie clasicistă".

Tudor Arghezi: *Nu v-am sădit*

(o artă poetică)

LIVIUS PETRU BERCEA

Nu v-am sădit și nu v-am cercetat.
Ați încolțit în drojdii de țărînă,
Bezna din zguri v-a pus și semănat
Și de ogor v-ați prins cu o țîțînă.

Înăbușind sălbatice grădina
Și roadele alese le-ați ucis
Nu mi-ați lăsat să mîngîi nici blajina
Căutătură galbenă-n cais.

Împotrivite, aspre, solitare,
Ați biruit cu blestem și năpastă
Și vă crezusem strepezi și amare
O blestemată bălărie proastă.

Dar ați răzbit în piatră : Pace vouă !
Și binecuvîntare cui v-a dat.
Sînt bucuros de mulțumirea nouă
Că s-a stîrpit gustosul zarzavat.

Și de n-am luat nici poame, nici legume
Am scos cu degetele Cosînzenii
Din brazdă rădăcina fără nume
Și neștiuta miere-a buruienii.

În 1912, prezentînd, în *Viața românească* (nr. 11—12), spectacolul cu piesa lui Delavrancea, *Hagi Tudose*, pe care o acuză de naturalism, Tudor Arghezi scria : „Numai atunci interesează gunoiul, cînd, în forma unei flori sau unei poame, s-a ridicat deasupra lui cel puțin de cîteva șchioape". Poetul va dovedi, îndeosebi prin *Flori de mucigai* (1931), că afirmația nu e gratuită și va exprima, în repetate rînduri, ideea democratizării vocabularului poetic, în sensul posibilității oricărui cuvînt de a pătrunde în arta scrisului, mai ales a acelor elemente lexicale ignorate și exilate la periferia vocabularului.

Între expresia din *Testament* („Din *bube, mucegaiuri* și *noroi* / Iscat-am frumusețí și prețuri noi") și cea din confesiunile ulterioare („...am căutat cuvinte virginale, cuvinte *puturoase,* cuvinte *cu rîie*") diferența e doar cea dintre poezie și proză. Comparația cu viața zilnic inedită și frustă completează tabloul preferințelor lexicale ale poetului : „Observasem că buruienile mele vulgare din fereastră nu mă plictisesc niciodată, că mi se păreau proaspete și noi în fiece zi, ca și cîinii și mîțele cu care trăiam, pe cînd cărțile mele cele mai bune și rezistente mă cam scîrbeau. Oare cuvintele nu puteau fi noi ca pisicile și ca iarba din ghiveci ?"

La nivel metaforic, acceptarea și integrarea în vocabularul poetic a elementului lexical aflat în afara sferei artisticului pînă la Arghezi e ilustrată de poezia *Nu v-am sădit,* din ciclul *Buruieni.*

Atitudinea poetului, tradusă într-o trecere de la negare și indiferență la acceptare și la bucuria coabitării cu noul, structurează textul în două părți egale (versurile 1—10 și 11—20).

Nivelul morfo-sintactic al primelor versuri (1—10) îndreptățește afirmația că poetul se detașează net de „buruieni", a căror forță nu o cunoaște încă și condamnă infiltrarea acestora în viața gingașei grădini. O dublă negație categorică formează primul vers : „Nu v-am sădit și nu v-am cercetat" ; o alta, însoțită de o subordonată, apare în versul 7 : „Nu m-ați lăsat (să mîngîi nici blajina / Căutătură galbenă-n cais"). Buruiana este atotputernică însă, expresie parcă a unor forțe primordiale : „Ați încolțit în drojdii de țărînă. / Bezna din zguri v-a pus și semănat". Toate verbele la moduri personale (cu excepția celui din subordonată) sînt la perfectul compus, indiciu al biruinței încheiate și depline : *ați încolțit, a pus* (și *semănat), v-ați prins, ați ucis, ați biruit.* O observație interesantă prilejuiește absența subiectului la verbele care denumesc acțiunile buruienilor *(ați încolțit, v-ați prins, ați ucis, nu ați lăsat, ați biruit) :* pînă acum poetul le socotește tabù, interzicîndu-și lui însuși să le așeze numele în text.

O schimbare în atitudinea poetului (materializată la nivel sintactic printr-o concesivă) e vizibilă chiar din versul 11 al poemului („Și vă crezusem strepezi și amare..."). Îndoiala în ce privește nocivitatea buruienilor face loc încrederii în capacitatea de răzbatere a acestora („Dar ați răzbit în piatră : Pace vouă !") și satisfacției poetului de a se afla în imediata apropiere a ineditului obținut prin negarea unei modalități artistice ajunse la saturație („Sînt bucuros de mulțumirea nouă / Că s-a stîrpit gustosul zarzavat"). Tot o concesivă susține, în ultima strofă, opoziția creată de acum între „poame" și „legume" pe de o parte și „buruieni", pe de alta.

La nivel lexico-semantic, diferențierea între cele două atitudini ale poetului este și mai evidentă. Substantivele primei părți a poeziei aparțin unui cîmp lexical al *sumbrului (drojdii de țărînă, beznă, zguri, blestem, năpastă).* Adjectivele — cu pondere numerică și conotativă mare în text — exprimă ideea durității, a împotrivirii, în general atestă caracteristici negative *(sălbatice, împotrivite, aspre, solitare, strepezi, amare,*

blestemată, proastă). Două dintre verbele acestei părți a textului dau expresie acțiunii violente și negatoare a bălăriilor *(înăbușind, ați ucis).*

Detașarea poetului face loc, în a doua parte a poeziei, acceptării totale a noutății prilejuite de năvalnica biruință a buruienii. Asistăm la contestarea banalului, a obișnuitului *(poame, legume, zarzavat* — chiar ... *gustos !).* Verbele predicate indică deplina satisfacție a urmărilor acestei negări *(ați biruit, sînt bucuros, am scos),* care duce la descoperirea unor valori inedite („Am scos cu degetele Cosînzenii / Din brazdă rădăcina *fără nume* / Și *neștiuta* miere-a buruienii"). De notat că oximoronul din final („miere-a buruienii") este o posibilă „reluare" a versului cunoscut din *Testament : „Veninul* strîns l-am preschimbat în *miere"*, o nouă dovadă a statorniciei lui Arghezi în afirmarea coordonatelor artei literare proprii.

Nu v-am sădit își găsește astfel locul în rîndul artelor poetice argheziene „implicite", rămînînd o pledoarie pentru un limbaj poetic deschis inovațiilor lexicale prin ceea ce am numit „democratizare" a vocabularului. Poezia însăși e cea mai grăitoare dovadă că puritatea artei cuvîntului („degetele Cosînzenii") nu poate fi străină de viața („brazdă") care stă la temelia ei.

Marin Preda: *Moromeții*

(descrierea în travesti)

VASILE POPOVICI

Dacă, în linii generale, narațiunea introduce dimensiunea temporală în universul ficțiunii, descrierea îi conferă spațiu și, simultan, îl și populează. În absența descrierii, *construcția universului ficțional* nu ar fi posibilă și nici „efectul de real" pe care orice proză realistă trebuie să îl provoace ; referențialitatea textului romanesc este întîi de toate o referențialitate *sui generis :* cînd naratorul sau oricine altcineva pronunță un „acolo" în roman, cuvîntul trimite la un loc care cîndva, în paginile anterioare, a fost eventual descris și pe care memoria lecturii l-a păstrat integrîndu-l unui proces de construcție în imaginar.

„Descrierea chipurilor, a interioarelor, a naturii, ocupă un loc minim în proza lui Marin Preda" [1]. Dacă așa stau lucrurile (și, evident, observația este îndreptățită), cum se face că, în ciuda quasi-absenței rîndurilor descriptive, claritatea lumii *Moromeților* nu este cu nimic afectată ? Mai mult, ea pare pe deplin constituită, fără să putem vorbi de lungi descrieri balzaciene, sadoveniene sau proustiene. Deducem de aici că, undeva în text (în povestire, în dialog sau în altă parte), trebuie să existe, mascată, o *infuzie descriptivă compensatorie.*

Descrierea din povestire. Ce ne spune prima pagină din *Moromeții ?* În afara primelor trei rînduri, în care sînt precizate locul („cîmpia Dunării") și timpul povestit („înaintea celui de-al doilea război mondial", vara), mai aflăm cîteva lucruri despre familia lui Moromete care, în amurg, s-a întors acasă de la cîmp : frații se culcă, fetele pleacă la scăldat, Moromete iese în drum, iar mama pregătește cina. În aparență, în aceste rînduri, nu e nimic altceva decît un început de narațiune, *o situație* compusă din mici acțiuni fără consecințe, de vreme ce, înțelegem, aceste lucruri s-au mai petrecut de multe ori înainte și tot așa se va întîmpla și de aici încolo. Să transcriem însă binecunoscutul fragment liminar al romanului :

> În cîmpia Dunării, cu cîțiva ani înaintea celui de-al doilea război mondial, se pare că timpul avea cu oamenii nesfîrșită răbdare ; viața se scurgea aici fără conflicte mari.

---

[1] Mihai Ungheanu, *Marin Preda. Vocație și aspirație,* București, Editura Eminescu, 1973, p. 59.

Era începutul verii.

Familia Moromete se întorsese mai devreme de la cîmp. Cînd ajunseră acasă, Paraschiv, cel mai mare dintre copii, se dăduse jos din căruță, lăsase pe alții să deshame și să dea jos uneltele, iar el întinsese pe prispă o haină veche și se culcase peste ea gemînd. La fel făcuse și al doilea fiu, Nilă ; intrase în casă și după ce se aruncase într-un pat, începuse și el să geamă, dar mai tare ca fratele său, ca și cînd ar fi fost bolnav. Al treilea băiat, Achim, se furișase în grajdul cailor, se trîntise în iesle să nu-l mai găsească nimeni, iar cele două fete, Tita și Ilinca, plecaseră repede la gîrlă să se scalde.

Rămas singur în mijlocul bătăturii, Moromete, tatăl, trăsese căruța sub umbra mare a celor doi salcîmi de lîngă poarta grădinii și apoi ieșise și el la drum cu țigara în gură. Părea de la sine înțeles că singură mama rămînea să aibă grijă ca ziua să se sfîrșească bine.

Moromete stătea pe stănoaga podiștii și se uita peste drum. Stătea degeaba, nu se uita în mod deosebit, dar pe fața lui se vedea că n-ar fi rău dacă s-ar ivi cineva... Oamenii însă aveau treabă prin curți, nu era acum timpul de ieșit în drum. Din mîna lui fumul țigării se ridica drept în sus, fără grabă și fără scop.

Nimeni nu poate susține că avem aici o descriere. Sîntem îndreptățiți să vorbim despre înlănțuirea unor elemente care aparțin unui *discurs,* tipic realist, *de ancorare* a ficțiunii într-un loc și timp istoric determinate de elemente care se resorb complet în actul povestirii. Sînt acum prezentate cîteva dintre personajele cele mai importante, insistîndu-se asupra *mișcărilor* lor într-un singur moment al narațiunii. Aceasta din urmă este emisă de un narator „obiectiv" (ghilimelele atrag atenția asupra rezervei noastre în ceea ce privește obiectivitatea instanței narative). Iată pe scurt, cîteva locuri unde convenționala și, desigur, inexacta obiectivitate a naratorului este trădată : mai întîi, ciudatul „se pare" prin care partea întîi a romanului cu trăinicia și tihna ei sînt puse în întregime sub semnul îndoielii. În acest început se aude de pe acum glasul sfîrșitului ; naratorul părăsește pentru o clipă prezentul narațiunii și trecutul narat întîlnind un moment viitor, imprevizibil pentru personaje și cititor, dar pe care el, naratorul, îl cunoaște dinainte, îl anunță, îl previne. Apoi, nuanța conclusivă din fraza „Părea de la sine înțeles că singură mama rămînea să aibă grijă" etc... introduce, dar încă voalat, un *discurs al interpretării.* În orice interpretare, un subiect recuperează ceea ce nu se vede, completînd spațiile albe ; este, așadar, vorba despre o atitudine *activă* față de lumea reprezentată. Mult mai evident este acest discurs — incompatibil cu o perfectă obiectivitate — în observația : „pe fața lui se vedea că n-ar fi rău dacă s-ar ivi cineva..." Cu aceasta încă nu am isprăvit, și nici nu intenționăm de altfel să o facem aici, cu „infidelitățile" naratorului față de obiectivitatea, inutilă și imposibilă, himeric căutată și atît de lăudată de critica noastră. Ar trebui apoi să ne referim la tehnica plonjărilor concentrice, dinspre îndepărtat înspre apropiat, în strategia naratorului : de la o viziune generală („înaintea celui de-al doilea război mondial") se trece la precizarea „începutul verii", se ajunge apoi la acel „mai devreme" și, în cele din urmă, vitezele timpurilor narațiunii și din narațiune se egalizează într-o curgere aproape

paralelă ; rapida survolare temporală pare că se diluează dintr-o dată în clipa de așteptare „pe stănoaga podiștei", „fără grabă și fără scop", precum fumul țigării lui Moromete.

Toate acestea — la care s-ar mai putea adăuga ordinea acțiunilor, modalitatea de prezentare a lor prin juxtapunere sau ritmul rapid cu care ele se succedă — sînt componente ale povestirii. *Ea* este în primul plan ; numeroasele verbe de mișcare concentrează în mare măsură atenția lecturii, ceea ce face imposibilă pătrunderea în text a oricărei alte forme romanești.

Dar, în spatele povestirii, în umbra ei, ca un mozaic descompus și incomplet, o lectură atentă recompune corpul fragmentat al descrierii. În spațiul rustic al *Moromeților* se intră, la fel ca și în timpul lor, din departe spre aproape : „cîmpia Dunării", cîmpia satului, gîrla, drumul, stănoaga podiștii, bătătura, salcîmii, prispa, casa, grajdul, poarta grădinii. Pare incredibil, dar avem aici aproape toate părțile care formează cadrul unde se vor petrece întîmplările și dialogurile, extraordinarele dialoguri, ale romanului. Fiecare dintre aceste locuri privilegiate este rupt parcă de celelalte, spre deosebire de secvențele narative, mult mai grupate, mai continue : „Cînd ajunseră acasă, Paraschiv [...] *se dăduse* jos din căruță, *lăsase* pe alții *să deshame*, și *să dea jos* uneltele, iar el *întinsese* [...] o haină veche și *se culcase* peste ea *gemînd*".

Însă, în timp ce o secvență narativă se reprezintă doar pe sine, fiind cel mult un efect al secvenței anterioare și cauză a celei care urmează, *figurile spațiului* concentrează fiecare, *în mic*, imaginea întregului. Cînd citim, este suficient să se precizeze, spre exemplu, că dialogul personajelor are loc *în pridvorul* casei sau afară *pe stănoagă* pentru ca în jurul acestei unice indicații circumstanțiale să apară *nenumite* casa, ograda, grădina, satul, pămîntul larg în jur și deasupra cerul înalt și boltit pînă în depărtare. Figurile acestea de esență metonimică funcționează întotdeauna eliptic [2] : pe suprafața lor îngustă stă gravat chipul tuturor celorlalte. Ele sînt, în orice moment, în expansiune, putînd să se reverse continuu dincolo de sine într-un proces de re-construcție a universului romanesc, imposibil de refăcut *de la început* pentru fiecare scenă în parte. Faptul că trec neobservate este, printre altele, unul dintre marile lor avantaje, exploatat din plin de Marin Preda și niciodată atît de mult în literatura noastră ca în opera lui : re-construind aceste figuri *mascate* în spatele povestirii, înregistrate aproape pasiv de memoria lecturii, oarecum inconștient, forța cu care ele se impun este mult sporită. Elemente de fundal, figurile spațiului alcătuiesc un neschimbător decor ; rareori puse în discuție (în cîte un rar fragment direct descriptiv), acestea rămîn mereu să fie *presupuse*.

Toate împart însă o calitate esențială : prispa, poarta, stănoaga, ograda sînt locuri *de trecere* și *popas*, locuri în care *închiderea* și *deschiderea* se află într-o dreaptă cumpănă ; *deschidere* înseamnă aici nu atît mijlocirea revărsării interiorului în exterior și invers („Deschiderea

[2] Cf. Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973, p. 27.

porții se face cu repeziciune și bătătura curge spre șosea, șoseaua pătrunde înăuntru prin golul căscat", *Moromeții*, I), cît posibilitatea adăpostirii pe terenul lor ferm a *dialogului* și a *spectacolului*. Un schimb de vorbe așteaptă Moromete stînd „degeaba" pe stănoaga podiștii, după cum, altădată, *în absența dialogului* — care, el singur, este și schimb de vorbe și spectacol —, Moromete își oferă reprezentații unde el este și regizor și spectator :

Spre prînz, Moromete se sătură să stea pe prispă ; ieși la drum *pe stănoaga podiștii*. Ziua era frumoasă, deși căldura năvălea din cer asupra ei. *Pe stănoagă* era la umbră, deasupra *salcîmi* înfloriți, iar *pe șoseaua* curată, măturată din toate părțile de fete, treceau oameni. La a treia casă, înainte, ieșea din curte și se ducea nu se știe unde Matei al Barbului, care avea o gîlmă în gît și care din pricina asta, cînd vorbea, îți venea greu să-i spui : „Tușește, mă, Matei, să-ți iasă gîlma aia din gît".

— Unde te duci, Matei ? ! îl *întrebă* Moromete *anume ca să-l audă vorbind*.

— ...ă duc înă la mnatu-meu, ă-mi dea un ăpăstru !

„Vedeți ? Din pricina gîlmei cuvintele lui sînt ciumpăvite, topite în omușor", părea să spună Moromete prin întreaga lui înfățișare.

Vecinul din față, alde Udubeașcă, ieșise și el la poartă.

— Mă, Udubeașcă ! *chemă* Moromete *parcă prăpădit de uimire*. Ce face, mă, Gheorghe ăla al tău ?

Gheorghe acela al lui Udubeașcă nu făcea nimic deosebit ca să se mire și să fie atît de nemaipomenit de încîntat Moromete, dar întreba de el tocmai de aceea, tocmai pentru că săracul Gheorghe al lui Udubeașcă era un flăcău șters și bun, ale cărui urme pe pămînt nu le vedea nimeni.

— Gheorghe s-a dus cu caii pe islaz ! răspunse Udubeașcă.

„Vedeți ? ! asta face Gheorghe al lui Udubeașcă."

(*Moromeții*, I)

Închiderea, în lumea Moromeților, suprapune *absența dialogului* cu *izolarea personajelor* în afundul nefertil și inautentic al casei, transformată din sejur nocturn în loc de pedeapsă și exil (să ne amintim de bolirea voluntară a lui Moromete). După cum toate aceste locuri *pot* favoriza un dialog, la fel de bine ele îl pot curma (dialogul presupune totuși un spațiu fix, neitinerant, lipsit de incidente și schimbări gratuite de decor ; forma peripatetică a dialogului introduce o dimensiune — deplasarea — inutilă, autodizolvantă chiar, întrucît sugerează o posibilă și perpetuă transgresare, prin împăcare, a opozițiilor într-o soluție ; egalizarea opiniilor și a *pozițiilor* vorbitorilor, condiție *sine qua non* a dialogului, devine ierarhizare a lor și asimilare a uneia de cealaltă, devine, altfel spus, o modalitate de instruire). În orice moment, spațiul moromețian este amenințat de posibilitatea nedorită a închiderii lui : ușile și porțile pot oricînd să fie trase în urmă, oricînd un spate se poate întoarce, o lumină se poate stinge, un echilibru se poate strica.

Semantica figurilor spațiului, cu jocul închiderii și deschiderii lor înspre dialog mai cu seamă, nu se rezumă la *Moromeții* doar. Superba

povestire *O adunare liniștită* începe tocmai prin *întîlnirea* în fața casei, *pe podișca* șanțului, a unor oameni care se îndreaptă spre Pațanghel :

Un om venea cu caii de la apă și se apropia de casa lui. Mergea încet lîngă vite și călca rar pe pîrtia adîncă făcută în zăpadă. Cînd să intre în curte, se auzi strigat de doi vecini care se duceau împreună undeva. Omul cu caii închise poarta și *se întoarse pe podișca șanțului.*

La fel, încercarea de a lega un dialog se face, în *Desfășurarea,* tot dintr-un astfel de loc, deși aici, deocamdată, acest lucru nu e posibil :

Ilie Barbu ieși pe prispă și se rezemă de stîlpul casei. *Aștepta să treacă cineva...*

Figuri ale *unui întreg* peisaj (satul), locurile pomenite mai sus funcționează, în proza lui Marin Preda, și ca *metonimii ale dialogului : apariția lor în text introduce subiacent în actul lecturii starea de așteptare a unei discuții între personaje.* Peisajul ascunde în inima sa receptacolul producerii cuvîntului dinamic, scindat și împreunat totodată în spațiul contradictoriu (dar contradictoriu într-un sens erotic) al dialogului.

Descrierea din dialog. Cu cîteva excepții, personajele lui Marin Preda vorbesc toate la fel : nu cuvintele le separă, ci modul de mînuire a lor, forța cu care sînt spuse. Cuvintele întrebuințate de țăranii lui Preda sînt aceleași pentru toți, întrebuințarea cuvintelor diferă. Totuși, există și aici, în alegerea cuvintelor, germeni ai descrierii. Portretul unor personaje poate fi *dedus* — descrierea este iarăși indirectă — din cîteva ticuri sau pedanterii : ne vine, desigur, imediat în minte Bilă, cel cu creioane multe în buzunarul de la piept, așezate la vedere, în gura căruia, tot la două vorbe, auzi un *„ți-o spun cu lăcrimi în ochi"*, sau Victor Bălosu, cu „facultățile" lui care nu-l îndeamnă *„să obișnuiască* țuică dimineața", ori Toderici, care n-ar spune stîngaci ca orice țăran mînios și cam prost „ai uitat că cînd ai venit aici aveai ițari și cămașă de tort" și care ține, în schimb, un discurs incoerent în care sînt amestecate cele mai îndepărtate și divergente lucruri : politică internațională, referințe economice și situații școlare.

Descrierea în discursul atributiv. Discursul atributiv este totalitatea „locuțiunilor și frazelor care, într-o povestire (mă gîndesc la povestirea scrisă), însoțește discursul direct și îl atribuie unuia sau altuia dintre personaje — acele «spuse el», «strigă ea», «întrebă el suspinînd», «răspunse ea privind pînza» care regizează parțial circulația vocilor și contribuie la situarea vorbirii, a originii sale, a contextului său și a destinației sale" [3].

Ce importanță pot să aibă pentru descriere toate precizările privind tonul și natura actului de vorbire ? Iată o întrebare în bună măsură justificată dacă ținem seama de faptul că o replică se rostește nu după

[3] Gérald Prince, *Le discours attributif et le récit,* în *Poétique,* Paris, Seuil, nr. 35, 1978, p. 305.

cum *sînt* vorbitorii, ci după situația creată în momentul discuției : glasul poate fi mînios, nepăsător, insinuant, afectuos, distant, linguşitor atunci cînd „zice", „spune", „întreabă", „răspunde", „acceptă", „se răsteşte", „întăreşte", „exclamă", „continuă"..., fiindcă ceva în clipa aceea provoacă mînia, nepăsarea sau afecțiunea sau fiindcă un interes anume se ascunde în spatele cuvîntului linguşitor sau insinuant. În general, aşa se întîmplă la Liviu Rebreanu, la George Călinescu, la Hortensia Papadat-Bengescu, la Camil Petrescu. La Marin Preda însă, discursul atributiv primeşte în subtext o funcție nouă ; în măsura în care precizează inflexiunea şi forța vocii, el emite indirect o judecată asupra vorbitorului [4].

Nu oricine poate să vorbească pe toate tonurile ca Moromete, nu oricine poate ca el, vorbind, să arate o nesfîrşită uimire, *suprema uimire*, ea însăşi cuprinzînd atîtea nuanțe : uimirea *neputincioasă* (în fața prostiei incurabile), uimirea *prefăcută* (un truc al argumentației), uimirea *ca îndoială*, uimirea *ca protest*, uimirea *ca provocare la discuție*... Numai Moromete poate „să exclame" în aşa fel încît să se înțeleagă zece alte lucruri rămase nerostite, numai el poate „să aprobe subțirel" („Guica continuă : — că n-o fi mai rău ca p-aci. Că cînd oi muri, intri în pămînt şi te mănîncă viermii. Şi sufletul ? Un abur care trăieşte şi el şi se tot plimbă ... — Păi se plimbă ! aprobă Moromete...") prinzînd un moment cînd reluarea cuvintelor „Guichii" îngînate cu un „păi" introductiv, sînt de o „indescriptibilă ironie", după aprecierea naratorului însuşi (nu mai are nici o importanță dacă ironia este sau nu înțeleasă : Moromete o gustă din plin de unul singur).

În timp ce Moromete poate vorbi în mii de feluri, celorlalți nu le este la îndemînă acelaşi lucru : Matei Dimir, oricum ar fi, nu se poate decît *răsti* („— Uite, mă, că se făcu tîrziu, *se răsti, scandalizat*, Matei Dimir. Hai, mă, încolo d-aici ! Hai, Costache, hai, mă, Giugudel"). Cocoşilă, oricît de afectuos, nu poate decît să înjure, deşi inteligența sa nu e departe de cea a lui Moromete, iar vocile celorlalți se rezumă la neutrele „zise" sau „spuse".

Infuzia descriptivă compensatorie există. Locul de „manifestare" a descrierii este subtextul, dacă prin text se înțelege partea de suprafață a literei, acolo unde lumina cade direct asupra povestirii în înțelesul ei larg. Descrierea în travesti este, prin urmare, descrierea indirectă, subtextuală.

Uzînd de un calambur, am putea vorbi — referitor la *Moromeții* — despre o *descriptio praedans*, unde *praedans* amintește, sonor, de autorul care îi dă atîta strălucire şi care impune, referitor la condiția creatorului, metafora *Vieții ca o pradă ;* descrierea sa este, într-adevăr, o pradă smulsă altor forme romanești : povestire, discurs direct (ceea ce noi am numit abuziv dialog), discurs atributiv.

[4] Asupra discursului atributiv la M. Sadoveanu vezi Boris Cazacu, *Studii de limbă literară. Probleme actuale ale cercetării ei*, Bucureşti, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1960, p. 111—193.

Cîteva observaţii privind structura şi funcţiile metaforei în lirica populară

A. GH. OLTEANU

Oricît de mult s-ar complica teoria figurilor retorice, metafora rămîne, dincolo de toate speculaţiile şi alambicările, o figură a substituirii de sens, în urma analizei din perspectiva asemănărilor şi deosebirilor a două realităţi. Descriind din punct de vedere logic şi psihologic procesul, Tudor Vianu nota : „O metaforă presupune alternarea în conştiinţă a două serii de reprezentări : 1) o serie a *asemănărilor* între realitatea desemnată în chip propriu prin cuvîntul respectiv şi realitatea desemnată prin el în chip metaforic ; 2) o serie a *deosebirilor* dintre cele două realităţi. (s. n.) Metafora este susţinută psihologic de percepţia unei unităţi a lucrurilor prin vălul deosebirilor dintre ele. Din punct de vedere logic, metafora presupune un grad relativ înaintat al puterii de abstracţie, întrucît pentru a se produce mintea trebuie să execute o dublă operaţie de eliminare : mai întîi, ea trebuie să elimine din termenii apropiaţi prin transferul metaforic tot ceea ce fiind prea deosebit între ei ar putea împiedeca unificarea, apoi, din caracterele asemănătoare, ea trebuie să reţină numai atît cît este necesar, pentru a nu stînjeni impresia deosebirii, restul trebuind să fie, de asemenea, eliminat. O unificare *totală* între doi termeni nu dă o metaforă. Metafora nu se produce decît atunci cînd conştiinţa unităţii termenilor între care s-a operat transferul coexistă cu conştiinţa deosebirii lor“ [1].

Descriind acelaşi fenomen al genezei metaforei, retoricienii de la Liège [2] ajung la concluzia că metafora este rezultatul intersectării şi cuplării a două sinecdoci, de vreme ce în competiţia substituirii metaforice intră două serii de seme aparţinînd la două cuvinte (deci două realităţi), dată fiind polisemia celor mai multe dintre cuvinte. De altfel, vom detalia schema paralelizării şi selecţiei semelor în vederea producerii metaforei ceva mai jos.

Din punctul de vedere al operaţiei retorice, autorii *Retoricii generale* pun la baza metaforei adjoncţia-suprimare, care asigură transferul de sens : „În metaforă, zic ei, unul din sensuri a dispărut *din mesaj*

---

[1] Tudor Vianu, *Problemele metaforei*, în vol. *Studii de stilistică*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1968, p. 307.

[2] Vezi J. Dubois, F. Edeline, J. M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Trinon, *Retorică generală*, Bucureşti, Editura Univers, 1974, Subcapitolul *Metafora*, p. 155—165.

(s.a.) şi-l evocăm numai, reflectînd asupra lui" [3]. Detaliind calea spre metaforă, ei omit însă, în mare măsură, mai ales procesele psihologice cărora Tudor Vianu le-a rezervat un loc însemnat în descrierea procesului metaforic. Faptul se repetă şi în cazul procesului invers, cel al descifrării metaforei. Citîndu-l pe Jean Cohen, membrii grupului de la Liège spun pur şi simplu că descifrarea unei figuri retorice, deci şi a metaforei, presupune existenţa a două operaţii : perceperea şi reducerea abaterii : „prima se situează în plan sintagmatic, cea de a doua în plan paradigmatic" [4].

Nefiind numai retorician, ci în primul rînd un mare stilistician, Tudor Vianu, referindu-se la acelaşi proces al descifrării metaforei, are în vedere în mod deosebit fenomenele sensibilităţii umane cînd scrie că aria de acţiune a procesului psihico-intelectual declanşat de metaforă se delimitează între „plăcerea conciziunii" şi aceea a împlinirii unui fragment de gîndire exprimat numai în parte : „Cîtă vreme fragmentul nu este completat, spiritul se găseşte într-o stare de tensiune. Cînd fragmentul este completat şi înţelesul, rămas obscur pînă la un moment dat, se lămureşte, spiritul trăieşte o stare de destindere, plăcută ca toate sforţările izbutite" [5].

Studiul metaforei în lirica populară impune cîteva măsuri de prevedere din partea celui ce-l întreprinde. De altfel, vom fi nevoiţi să facem abstracţie, într-o măsură oarecare, firească, de faptul folcloric ca fenomen de cultură spirituală destinat satisfacerii unor cerinţe colective, lirica populară avînd, prin însăşi funcţia ei, un alt loc decît celelalte categorii artistice folclorice în ceea ce priveşte raportul dintre produsul artistic şi colectivitate. Ne gîndim anume că lirica funcţionează mai cu seamă la nivelul individului şi mai puţin la acela al colectivităţii. Firesc, rămîne valabilă observaţia care s-a făcut în legătură cu preponderenţa liricului în unele texte aparţinînd riturilor de trecere şi ele trebuie socotite, cel puţin metodologic, drept componente ale liricii orale.

În aceeaşi ordine de idei, va trebui să mai facem abstracţie de sincretismul vers-melodie, melodia neaflîndu-se, cel puţin după părerea noastră, într-un raport indispensabil faţă de metaforă. Vom cerceta deci intrinsec metafora, înţeleasă ca marcă a unei anumite atitudini faţă de realitate, ca semn al unei intenţionalităţi artistice exprese a limbii. Fără să ne preocupe deci cu predilecţie problemele legate de fenomenologia folclorului şi a metaforei în particular, vom fi totuşi constrînşi să facem cîteva precizări legate de specificitatea metaforei folclorice.

Cercetări anterioare au stabilit că particularitatea fenomenului metaforic în poezia populară românească ar fi definită de următoarele trăsături : coalescenţa, tendinţa spre tipizare, frecvenţa simbolului şi metafora clişeu [6]. Să adăugăm, pentru clarificare, că aceste trăsături derivă

[3] *Op. cit.*, p. 181.
[4] *Ibidem*, p. 141.
[5] *Op. cit.*, p. 355.
[6] Cf. Monica Brătulescu, *Contribuţii la cercetarea metaforei în folclorul din Maramureş*, în *Revista de folclor*, nr. 3—4, 1963, p. 113—114.

din relația metaforei folclorice cu specificul procesului de creație în folclor, cu fenomenul redundanței, care capătă anumite particularități în selecția și combinarea lexicală în textul literar oral, și cu genul sau categoria de gen căreia îi aparține textul luat în discuție. Față cu cele spuse mai sus, vom cerceta metafora liricii orale urmărindu-i structura, mecanismul substituirii și al descifrării, funcția.

Verificarea modului cum a fost decodat mesajul artistic în folclor devine uneori imperios necesar. Metafora va apărea, de aceea, cu un coeficient mai mare de redundanță sau va apela la alte „stratageme". Foarte frecvent, de pildă, procesul de metaforizare a ideii poetice trece prin stadiul intermediar al comparației. În textul de mai jos acest lucru va fi ușor de sesizat :

. . . . . .
Multe fete-s pe pământ,
Da ca mîndra mea nu sînt.
Cum e luna printre stele,
Așa-i mîndra printre ele.
Multe stele-s luminoase,
Da ca luna nu-s frumoase.
Multe stele
's frumușele,
Da ca luna
nu-i nici una"[7].

Procesul de metaforizare începe de la un coeficient zero în planul terestru, trece printr-un stadiu intermediar sub formă de comparație, pentru a se „maturiza" în planul cosmic. Va fi, de aceea, interesant să evidențiem drumul deloc simplu străbătut de sensibilitatea folclorică în vederea realizării metaforei. Vom face acest lucru apelînd la sugestiile retoricienilor de la Liège. Pentru ei, metafora este rezultatul comparării a două serii de seme ce alcătuiesc sferele celor două seme intrate în analogie. În textul nostru, aceste seme sînt *mîndra* și *luna*. Cele două serii de seme care rotunjesc polisemia celor două cuvinte ar fi următoarele :

pentru m î n d r ă :

— om
— mamifer biped
— sex feminin
— ființă iubitoare
— *unică în sistemul afectiv al celui care o iubește*

pentru l u n ă :

— astru
— satelit al Pământului
— formă sferică
— fenomen ceresc luminos
— *unică în sistemul nostru solar.*

Printre semele enumerate în cele două serii, numai două devin apte de o substituire metaforică. Avem așadar o imagine sinecdotică

[7] *Flori alese din poezia populară*, Ediție îngrijită de Ioan Șerb, prefață de Mihai Pop, vol. I, II, București, Editura pentru literatură, 1967, vol. I, p. 154.

asupra celor două realităţi, *lună* şi *mîndră*, intrate în analogie şi intersectate pe o anumită porţiune a sferei lor semantice. „Metafora extrapolează, ea se bazează pe o identitate reală, manifestată prin intersectarea a doi termeni în scopul afirmării identităţii termenilor întregi. Metafora extinde pînă la *reunirea* (s.a.) celor doi termeni o proprietate care nu aparţine decît intersectării lor“ [8].

Textul nostru conduce la acest final printr-o particularitate a metaforei populare : procesul analitic al analogiei este parcurs etapă cu etapă, ceea ce pregăteşte şi corectarea (descifrarea) metaforei. Pentru a ajunge la o ambiguitate substanţială suficientă exprimată în metaforă, poetul anonim a plecat de la un coeficient minim de ambiguitate exprimată în comparaţie, devenită ea însăşi elementul principal al corectării (descifrării) viitoarei metafore. Flăcăul a realizat individualizarea iubitei operînd mai întîi o izolare a acesteia în cadrul genului ei proxim *(fetele)*, pe baza unei diferenţe specifice *(mîndra mea)* : „Multe fete-s pe pămînt, / Da ca mîndra *mea* nu sînt“. Numai aşa a putut deveni posibilă o comparare cu luna printr-un paralelism cu dublă funţionalitate : de planuri (terestru — cosmic) şi de structură (la nivel sintactic) : „Multe stele-s luminoase, / Da ca luna nu-s frumoase“, paralelism pregătit de o comparaţie propriu-zisă : „Cum e luna printre stele, / Aşa-i mîndra printre ele“.

Se netezeşte în felul acesta calea spre metafora finală *mîndră — lună*, care se realizează în baza aceluiaşi proces logic : luna izolată în cadrul genului ei proxim *(aştri)* printr-o diferenţă specifică *(mai luminoasă)*. Procesul metaforic discutat aici poate de altfel căpăta o reprezentare grafică ce va sugera sinuozitatea substituirilor succesive, a intersectărilor de seme şi a cuplării imaginilor sinecdotice :

mîndră ⇄ fată
fete ⇄ stele
stele ⇄ *lună*

Operaţia retorică al cărei rezultat este metafora e una de adjoncţie-suprimare, întrucît procesul logic este acela de adăugare, prin transfer, la un referent, al sensului altui referent, iar apoi de suprimare a referentului care a intrat în analogie în vederea transferului de sens. În realitate, se transferă unul din seme, aşa cum s-a văzut, după care acesta este suprimat din mesaj, rămînînd să fie doar evocat.

Dacă însă metafora cultă asociază creatorului contribuţia cititorului, rezervîndu-i acestuia din urmă plăcerea estetică de a reface comparaţia pe care metafora a prescurtat-o, deci dacă sinteza metaforică realizată de poetul cult lasă cititorului plăcerea analizei comparaţiei implicată în sinteză, metafora populară este ea însăşi analitică. De aceea, nici operaţia retorică nu mai este aceeaşi pentru metafora populară care menţine, de cele mai multe ori, în mesaj, şi sensul — sau fenomenul în întregime corespunzător sensului — transferat. În acest caz, operaţia retorică va

[8] *Retorică generală*, p. 157.

fi doar de adjoncție. În felul acesta, corectarea (descifrarea) metaforei nu mai reprezintă o dificultate și decodarea corectă a mesajului este asigurată. Vom vedea, de altfel, ilustrat acest lucru în comentariile la textele din paginile următoare. Astfel, drumul străbătut de sensibilitatea folclorică în vederea realizării metaforei ni se prezintă ca o serie de substituiri succesive, reprezentînd tot atîtea elemente de corectare sau indici de redundanță meniți să faciliteze reflectarea obiectului în subiect, să transfigureze portretul fetei iubite prin sfera imaginii celeste, decorată cu lună și stele, imagine atît de familiară liricii și creației noastre orale în general. Semn și acesta, fără îndoială, al aspirațiilor către înalt ale sufletului românesc.

Cînd nu apare structura descrisă mai sus, întîlnim procedeul analogiei paralelizate cu ajutorul unor dubitații, ca în cunoscutele versuri :

Nu știu, luna-i luminoasă,
Ori e puica mea frumoasă ;
Nu știu, luna-n ceruri trece,
Ori puica la apă rece ;
Nu știu, luna s-au ivit,
Ori puicuța mi-a zîmbit ;
Nu știu luna s-au ascuns,
Ori puica nu-mi dă răspuns [9],

unde evoluția astrului nopții pe bolta cerească intră în analogie neîntreruptă cu o diversitate de ipostazieri ale fetei iubite. Alteori, planul referențial și substitutiv nonterestru, ca în textele de mai sus, este înlocuit de unul nonreal de unde, coborîndu-se în cel real, se ajunge la metaforă. Așa se întîmplă în versurile următoare în care, sugerată în domeniul vast al visului, unde totul este virtual realizabil, metafora se circumscrie dezamăgirii provocate de descinderea din vis :

„Frunză verde, măr uscat,
Astă noapte m-am visat
Că mîndrul m-a sărutat.
M-am trezit și-am pipăit,
Și nimica n-am găsit :
Numai dorul inimii
Scris pe fața perinii,
Cu mătasea genelor
Și cu roua ochilor. [10]

Sînt și structuri metaforice mai neobișnuite, despre care nu se poate afirma cu certitudine că ar aparține domeniului comparației sau al metaforei. Cum s-a mai spus, din punct de vedere teoretic metafora se circumscrie genetic unei analogii care este ea însăși un proces mental

[9] Mihai Eminescu, *Literatură populară*, București, Editura tineretului, 1956, p. 120

[10] Lucian Blaga, *Antologie de poezie populară*, Ediție îngrijită de George Ivașcu, București, Editura pentru literatură, 1966, p. 139.

ce urmează a se organiza expresiv fie într-o comparație, fie, dacă procesul analogic este epuizat, într-o metaforă. Așa că e greu de precizat dacă în textul :

Cîntă cucu-n par de vie
Și-acolo este-o chilie
Cu mușcată și tămîie ;
Dragul meu acolo scrie.
Și cînd scrie,
Mă mîngîie ;
Cînd citește,
Mă topește
Cu cerul mă potrivește ;
Cu luna, cu stelele,
Cu dragi rîndunelele ;
Cu luna, cu soarele,
Cu dragi căprioarele ![11],

sintagma *mă potrivește* capătă sau nu sensul *mă compară*. Greutatea vine mai ales din faptul că poetului popular i s-a părut insuficientă substituirea ființei iubite cu cerul, și atunci a continuat seria analogiilor apelînd la componente ale primului element : *stele, rîndunele, lună, soare*. Imaginea căprioarei ar putea fi socotită o abatere — și funcționează chiar ca atare —, dar caracteristicile animalului ale cărui mobilitate și elan fizic trebuie să fi trezit în sufletul poetului elanul sentimentelor erotice nu sînt cu nimic mai prejos de sugestia trezită de imaginea rîndunelelor percepute ca elemente integrate imaginii unificatoare din versul *Cu cerul mă potrivește*.

Tot nevoia, acut resimțită, de percepție completă a însușirilor iubitei (iubitului) trebuie să fi operat și în cazul unei alte structuri metaforice închegate pe o metaforă totalizatoare căreia să i se subordoneze altele, analitice :

Mîndrele-s sfinte icoane
Acățate în piroane ;
Ochii lor, făcliile
Ce ard duminicile ;
Iar gurița lor cea dulce
Seamănă cu sfînta cruce.[12]

Insul care s-a supus dulcii stări de erotizare din aceste versuri va fi simțit nevoia transcenderii sentimentului și atunci a recurs la metaforă, cu ajutorul căreia a realizat saltul atît de necesar din profan în sacral. I se va fi părut, însă, insuficient enunțul metaforic *Mîndrele-s sfinte icoane*, dorința de a rămîne cît mai mult în tovărășia obiectului pasiunii erotice determinînd apariția altor două metafore recrutate tot în planul sacral-religios : *făclii* și *sfînta cruce*. E cazul, și de această dată, să relevăm drumul sinuos al substituirilor și echivalențelor metaforice, prin schema lor :

mîndre ⇄ îngeri
îngeri ⇄ icoane
icoane ⇄ mîndre

[11] *Flori alese...*, p. 162.
[12] Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 33.

La reluarea acestor cîtorva structuri de metaforă, s-ar putea face observația generalizatoare că, din nevoia de verificare a mesajului transmis, metafora se prezintă în folclor cel mai adesea ca un *proces* și mai rar ca *produs finit*. Să tragem de aici și concluzia că lirica orală folosește metafora *în devenire*, pentru că stările sufletești pe care le comunică aceasta sînt caracterizate de o mobilitate foarte accentuată? Credem că nu se poate consemna o concluzie definitivă în acest sens, cu atît mai mult cu cît acest tip de *metaforă desfășurată* [13] își găsește motivația nu numai în nevoia de descifrare a mesajului, mai greu de invocat întotdeauna la nivelul procesului de creație în lirică, ci, poate, în egală măsură, în intensitatea sentimentului comunicat și, cînd e vorba de lirica de dragoste, în combustia pasională. Credem, dimpotrivă, că dotat cu un deosebit simț al proporțiilor, înclinat spre armonie, sobrietate și discreție, dozîndu-și cu deosebită finețe simțul răbdării, atît de necesar adaptării la situații mereu noi, poporul român, prin poeții săi anonimi, preferă metafora desfășurată, evitînd-o adesea pe cea definitivă, dintr-o nevoie acută de integrare continuă cerută de o dinamică sufletească foarte bogată sau de dinamica vieții în general, cînd trăirile interioare sînt determinate de evenimentele colective. Elocvent în acest sens este felul cum lirica funebră, de exemplu, oferă uneori metafore ca acestea, culese în partea a doua a *Cîntecului zorilor*:

Ieri de dimineață
Mi s-a pus o ceață,
Ceață la fereastră,
Și-o corboaică neagră,
Pe sus învolbînd
Din aripi plesnind
Ochi a-mpănjenit,
Fața mi-a smolit,
Buze mi-a lipit. [14]

Metaforele din acest pasaj capătă funcție integratoare prin satisfacerea dispoziției colocviale a omului din popor, „vecinii și străinii" purtînd un iluzoriu dialog cu mortul. Astfel, despărțirea de „marele călător" este facilitată de glosarea metaforic-tabuistică făcută pe marginea unui eveniment ce antrenează întreaga colectivitate arhaică: *moartea*. Spre deosebire însă de structurile metaforice cercetate anterior, pasajul citat ne oferă o metaforă propriu-zisă, a cărei descifrare nu se mai sprijină pe însuși textul metaforizant, decodarea ei rămînînd în totalitate pe seama receptorului, atingînd adică o valoare estetică integrală prin realizarea acelei stări de încordare spirituală intensă. E drept însă, pe de altă parte, că, dacă, intrinsec, textul literar nu conduce foarte direct la descifrarea metaforei, acest lucru este sprijinit de contextul ceremonial mai larg în cadrul căruia a devenit posibilă folosirea unei metafore cu vădite tendințe spre simbol. Mai complicată pare să fie, în același timp, și structura substituirilor, întrucît înlăuntrul ei n-am mai avea a face numai cu un singur fel de relații, de substituire, aces-

[13] Se înțelege că folosim aici noțiunea de *metaforă desfășurată* într-un alt sens decît o folosește Boris Tomașevski (în *Teoria literaturii. Poetica*, București, Editura Univers, 1973, p. 76—79) care o înțelege ca pe un tip particular de alegorie.

[14] *Flori alese...*, vol. I, p. 242.

tea părînd a alterna cu cele de echivalenţă. Dacă deci acceptăm structura :

fereastră ⟺ viaţă
viaţă ⟺ ceaţă
ceaţă ⟺ moarte
moarte ⟺ corboaică,

vom putea constata că relaţia de echivalenţă dintre *fereastră* şi *viaţă* alternează cu una de substituire între *viaţă* şi *ceaţă* şi, mai departe, echivalenţei metaforice dintre *ceaţă* şi *moarte* îi succedă substituirea *moarte* ⟺ *corboaică*. Credem că ne aflăm în faţa unui proces logic complet de abstractizare, susţinut ca atare de conştiinţa atît a analogiilor, cît şi a diferenţelor ce se pot stabili între termenii aflaţi în cele două tipuri de relaţii relevate mai sus şi, în consecinţă, în faţa unei *metafore simbolice*.

Punem mai departe în discuţie metafora din textul următor :

Doamne, doamne, mult zic doamne.
Dumnezeu pare că doarme
Cu capul pe-o mănăstire
Şi de nimeni n-are ştire [15],

pentru că ni se pare că ea ilustrează magistral gradul înalt de abstractizare la care a ajuns poetul popular în aceste versuri, subtilitatea cu care se concretizează aici, prin metaforă, ideea poetică. Forţa expresivă a unei divinităţi dormind neştiutoare cu capul pe o mănăstire rezidă în ambiguitatea ei. Însă dintre variatele interpretări ce s-ar putea propune pentru această ambiguitate, cea mai plauzibilă pare să fie aceea a unui destin tragic care îl izolează pe om în univers, lipsindu-l deci de posibilitatea de a comunica afectiv cu vreo fiinţă, inclusiv cu acea divină. Şi aici schema şirului substituirilor şi echivalenţelor pare să fie revelatoare :

Dumnezeu ⟺ destin
destin tragic ⟺ somn (necunoştinţă de cauză)
Dumnezeu dormind ⟺ destin tragic.

*

Să reţinem următoarele concluzii :

1. Substituirea metaforică folclorică se prezintă, structural vorbind, cel mai adesea ca un complex subtil alcătuit, în care amestecul de metaforă propriu-zisă şi comparaţie metaforică merg mînă în mînă demonstrînd predilecţia analitică a acestei figuri poetice în folclor. Acestui tip caracteristic de metaforă i-am dat denumirea de *metaforă desfăşurată*.

[15] Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 3.

2. Efectul poetic al metaforei folclorice, evaluat din perspectiva structurii substituirilor și echivalențelor rezultate din procesul analogic, rezidă în nonunicitatea planurilor care intră în acest tip de raport. Ideea poetică se reface de fiecare dată din interferența și apoi substituirea planului real, imediat, contingent, cu un plan nonreal, extrareal. Unui plan terestru i se substituie, în textele de la paginile 378 și 380 un plan cosmic ; unei sfere de referință cotidiene i se substituie, în textul de la p. 383, una de referință sacral-religioasă etc.

Această expansiune referențial-substitutivă, depășind limitele contingentului, este caracteristică pentru o bună parte din creația poetică folclorică și ea ține de modurile de existență ale artei populare, de fenomenul metaforizării, cu un cuvînt mai larg cuprinzător, de reprezentarea conștiinței umane în artă.

3. Precum în lirica cultă, în lirica orală metafora cumulează funcțiile sensibilizării, ale disimulării și gradualizării impresiei artistice. Recurgînd la metaforă, lirica populară a dragostei transmite sentimentul erotic în modul cel mai decent, concretizîndu-l, disimulîndu-l și potențîndu-i intensitatea, tipul de metaforă desfășurată descris de noi prelungind temporal rămînerea în tovărășia obiectului pasiunii erotice ; lirica de jale și noroc comunică starea de conștiință a unui destin tragic în subtile accente de sfîșietoare tristețe ; lirica funebră estompează, la rîndul ei, prin metaforă, grozăvia realității tragice, a pierderii unei ființe dragi ș.a.m.d.

Comunicarea orală dialogată în teoria lingvisticii și în didactica modernă a limbii române*

TATIANA SLAMA-CAZACU

0. Pe planul teoretic al lingvisticii și-a făcut loc încă de multă vreme — începînd chiar cu De Saussure și Școala lingvistică de la Praga — ideea că, alături de limbă, ca sistem abstract de semne, lingvistica trebuie să studieze și forma ei concretă de realizare (în terminologia saussuriană, *parole,* „vorbirea"). De asemenea, treptat, a devenit o teză fundamentală a lingvisticii necesitatea studierii „limbii în funcțiune", adică așa cum se realizează ea în comunicarea între oameni. Aceste realizări concrete („vorbirea, limba în funcțiune") se întîlnesc, desigur, atît în formele orale, cît și în cele scrise ale comunicării, atît în monolog (o povestire, o expunere), cît și în dialog, atît în comunicarea de toate zilele în registrul familial („informal", în terminologia modernă a sociolingvisticii [SL]), cît și în registrul „formal" : varianta literară a limbii, „solemnă", „academică" etc. (de pildă, stilul unei conferințe sau lecții, al unei discuții într-o ședință la un nivel mai înalt etc.).

Toate aceste forme sau stiluri ale limbii trebuie, desigur, să fie studiate de lingvistică. De asemenea, toate trebuie să fie însușite de vorbitorul unei limbi și stăpînite, cunoscute la un nivel conștient în cursul procesului de învățămînt.

1.0. Dar este un fapt cert că, deși aceste idei s-au formulat de mult în lingvistică și, ceva mai mult, sînt vehiculate de cel puțin două decenii cu prestigiul tendințelor moderne de către psiholingvistică (PL) și diverse curente actuale (lingvistica pragmatică, „teoria actelor de vorbire" etc.), care se opun „lingvisticii tradiționale" sau doresc să o completeze, totuși nu se cunosc în egală măsură toate variantele de realizare concretă a limbii : datele referitoare la varianta zisă literară și mai ales la aceea scrisă depășesc pe acelea privitoare la variantele informale și în special la comunicarea orală — mai ales la dialog, fie informal, fie formal.

1.1. Abia mai recent au început să se culeagă pentru diverse limbi corpusuri de limbă vorbită în comunicarea orală și încă prea puține sînt publicate ori au constituit obiectul unor analize științifice și au fost prezentate în lucrări tipărite. Aș menționa că, din acest punct de ve-

* Comunicare prezentată la sesiunea-dezbatere cu tema „Teorie și practică în studiul limbii și literaturii române (II)", Oțelul Roșu, 29 mai 1982.

dere, cercetările sînt mai avansate în ceea ce privește limbajul copiilor nu numai relativ la comunicarea orală în general (fapt firesc, pentru că este singura formă în care se realizează limbajul lor pînă la vîrsta școlarității), ci chiar relativ la dialog.

1.2. Trebuie făcută aci următoarea precizare de ordin teoretic : în cadrul comunicării orale se pot studia diverse forme de realizare a limbii, atît argoul, cît și stilul unei conferințe sau cuvîntări, atît stilul povestirii populare, cît și dialogul — adică schimbul alternativ de replici —, la rîndul lui în variante formale sau informale. Desigur că o cauză a studierii încă insuficiente a formelor de comunicare orală și în special a dialogului real stă în dificultatea înregistrării în comunicarea vie, naturală, a acestor forme de vorbire dinamică — în care se pot întrețese și chiar suprapune replici ale partenerilor — precum și în notarea aspectelor nonverbale (gesturi, mimică, diferite manipulări de obiecte) care, așa cum s-a observat mai recent (vezi conceptul nostru de „sintaxă mixtă" — T. Slama-Cazacu, 1973 a, etc.), nu au un rol redundant, de simplă emfază, ci constituie parte integrantă a comunicării orale, deci trebuie incluse și ele în corpusul și în studiul respectiv.

1.3. Altă remarcă preliminară pe care aș vrea să o fac este de ordin pragmatic — fără nici o nuanță peiorativă : adică, mă voi referi la finalitatea, pentru viața practică, a acțiunii educative în general și cu privire la educarea comunicării în special, sau a ceea ce se numește, tradițional, „programa de limba română". Adoptînd această optică — firească în societatea modernă, unde actele absolut gratuite nu pot avea decît o ocurență limitată —, ar fi logic să se acorde principala atenție formelor care sînt cele mai frecvent utilizate în viața umană, bazată pe interrelații sociale și care servesc cel mai mult la buna desfășurare a vieții practice : respectiv, formelor *comunicării orale* și în special *dialogului*. Acestea sînt forme de comunicare indispensabile pentru interacțiunea umană în cele mai variate împrejurări de viață, iar prin complexitatea lor și prin necesitatea perfectei lor adecvări la diversele situații (de relații profesionale, familiale, administrative, economice etc.) implică stăpînirea unor repertorii și a unor strategii de utilizare a acestora, pentru comunicarea adecvată, printr-un proces educativ judicios orientat și bine organizat.

2.0. Întîrzierile menționate, în studiul limbii în comunicare, au repercusiuni asupra predării limbii române din punctul de vedere al educării *prin* și *pentru comunicare*.

2.1. Desigur, cunoștințele științifice asupra formelor comunicării orale și în special asupra dialogului în limba română sînt necesare pentru a se ști ce să se predea și în ce mod să se desfășoare lecțiile ca model, ele însele, de comunicare și pentru a se perfecționa diversele aspecte luate de „limba în funcțiune". Dar este cert că, pe de o parte, nu sînt utilizate și poate nici cunoscute suficient — de către cadrele didactice, autorii de manuale și factorii care colaborează la alcătuirea programelor școlare — chiar datele existente relative la comunicarea orală și mai ales la dialogul oral în limba română (din comunicarea

propriu-zisă, iar nu ca realizare în literatură). Pe de altă parte, se manifestă şi o anumită stereotipie (poate uneori o „timiditate" în aplicarea unor idei şi metode noi), în predarea limbii române, preferîndu-se să se menţină tiparele tradiţionale ale didacticii.

În orice caz, chiar dacă deocamdată nu sînt date ştiinţifice suficiente asupra comunicării orale în limba română, preocuparea pentru introducerea ei în predare trebuie să existe, totodată utilizîndu-se rezultatele obţinute pînă în prezent în lingvistică, socio- şi psiholingvistică, psihologia socială a comunicării. Importantă este *concepţia* despre *finalitatea* predării limbii române (iar în cadrul ei o fermă ierarhizare a scopurilor pe care tinde să le realizeze), iar în legătură cu această finalitate se va putea face o judicioasă selectare a mijloacelor metodice, a materialelor şi a datelor existente asupra comunicării orale, spre a fi introduse în didactica generală a predării limbii române.

Este interesant de constatat că în predarea limbilor străine s-a făcut, din acest punct de vedere, un progres, care se traduce însă uneori, în procesul de învăţămînt din ţara noastră, prin utilizarea unor procedee care nu dovedesc înţelegerea deplină a unor principii şi a modului în care pot fi aplicate acestea. Lingvistica aplicată — adică domeniul direct aplicativ al lingvisticii, prin care se adună şi se sistematizează fapte lingvistice cu scopul utilizării lor în practică (de pildă, în predarea limbilor) — preconizează astăzi, ca una dintre metodele cele mai „moderne", predarea limbilor străine *în comunicare* şi ţinînd seama de nevoile comunicării, spre a servi apoi cu adevărat *la comunicare* (vezi, din acest punct de vedere, diverse lucrări apărute în decada '70, puse sub semnul „limbii vorbite", al „gramaticii comunicării" sau al „predării limbii ca act de comunicare" : de ex. : G. Brown, 1981 ; A. Cicourel, 1973, p. 141 şi urm., F. Coulmas [red.], 1981, J. Munby, 1981 [1978], H. Widdowson, 1978 etc., şi pe care noi o preconizam încă de multă vreme : T. Slama-Cazacu, 1968, p. 364—366), iar în ultimii ani în mod insistent, 1973 b, 1976 a, p. 58, 1976 b, etc.). Cu alte cuvinte, se are în vedere, în mare măsură, învăţarea, de pildă, nu a limbii engleze exclusiv livreşti, ci aşa cum poate fi auzită de la interlocutori în comunicarea „vie" şi cum trebuie utilizată spre a te face înţeles de către partenerii reali ai unui act de comunicare. Din acest punct de vedere, ar trebui, desigur, să existe preocuparea şi în procesul nostru de învăţămînt pentru *predarea limbii române ca limbă străină*, astfel încît să fie mai uşor şi mai repede însuşită, precum şi pentru a servi la comunicare, deci a nu se preda exclusiv un anumit registru, în dauna celor care domină în comunicarea orală (aş da, ca exemplu, diferenţierea pronumelor de politeţe în funcţie de situaţie, sau variaţiile la nivel fonetic, între *eu* şi *io*, *este* şi *ieste* etc.). Expunerea lui Gh. Doca[1] va putea da sugestii utile şi pentru predarea limbii române ca limbă maternă.

[1] În cadrul sesiunii menţionate *supra* ; comunicarea se va publica în vol. IV, 1982, din *Limbă şi literatură*.

După cum menționam mai înainte, aplicarea acestui principiu nu este bine înțeleasă în practica predării limbilor străine, ceea ce face să se transforme orele de clasă în exerciții de comunicare artificială, cu folosirea unor dialoguri stereotipe sau absurde, ca : „ — Mary, where have you been yesterday ? — I have been yesterday to circus. — John, where have you been yesterday ? — I have been yesterday to theater" etc. („ — Mary, unde ai fost ieri ? — Eu am fost ieri la circ. — John, unde ai fost ieri ? — Eu am fost ieri la teatru). „ — I have a box. — I have a boy" („ — Eu am o cutie. — Eu am un băiat" — spun copii din cl. I, 1975), sau : „ — Is it in the jungle ? — Is it in the forest ? — Is it in the dog ?" (— Este în junglă ? — Este în pădure ? — Este în cîine ? — cl. I, 1975). Dialoguri care nu sînt cu nimic mai prejos — sau chiar depășesc, prin absurd — dialogul dintre Dl. Martin și Dna Martin (soți, după cîte se pare), din piesa lui Eugen Ionescu, *Cîntăreața chelă (La cantatrice chauve,* Paris, Gallimard, 1954) : „ — Dna Martin : Eu sînt originară din orașul Manchester. — Dl. M. : [...] și eu sînt originar din orașul Manchester, doamnă ! — Dna M : Ce curios ! — Dl. M : Ce curios ! etc." (p. 17) ; sau ; „— Dl. M. : Locul meu era în vagonul opt, compartimentul șase, doamnă. — Dna M : Ce curios ! și locul meu era în vagonul opt, compartimentul șase, domnule !" (p. 18) etc.

Totuși, cel puțin preocuparea pentru comunicare-dialog *se manifestă,* în predarea limbilor străine din școlile noastre, ceea ce face să apară o discrepanță în didactica limbilor (între aceea a limbilor străine și cea a limbii române), într-un program școlar care ar trebui să fie unitar.

2.2. În ceea ce privește predarea limbii materne, tendința din bibliografia de specialitate este, de asemenea, de a se preconiza dezvoltarea la copii și la elevii mici, precum și studierea sistematică, în școală, a formelor de comunicare reală, care au constituit mai puțin obiectul atenției pînă acum. Astfel, psihologi, lingviști și pedagogi francezi (între alții, Denise și Frédéric François), colaborînd la un număr special al revistei *La Pensée* (1976), criticau (cu diverse exagerări, desigur) impunerea în școală a unei „norme" oficiale, care este departe de a fi cea mai răspîndită în comunicare și în orice caz necorespunzînd marii majorități a vorbitorilor de limbă franceză, fiind selectată de pătura dominantă pe plan economico-social ; de asemenea, într-un număr special al revistei *Cahiers pédagogiques,* se exprimau, cu mare vehemență, protestele cadrelor didactice față de obligația de a preda o limbă artificială, „un numitor comun între La Fontaine, Colette, Albert Samain, băcanul de la colțul străzii și funcționarul municipal" (M. Chevallier, p. 13).

3.0. În articole pe care le-am publicat în ultimii ani (1973 b, 1976 b ș.a.) am subliniat cu insistență necesitatea ca *dialogul* să devină obiect de studiu în cadrul predării limbii române și în general de a se orienta programele școlare către finalitatea ameliorării comunicării (orale) în limba maternă.

3.1. Diversele exemple spicuite din înregistrări făcute în clase (de pildă, în cursul orelor de „Dezvoltare a vorbirii" la clasele mici) au putut demonstra nu numai faptul că preocuparea pentru studiul comunicării orale în școală este extrem de redusă, dar și modul complet eronat în care se înțelege să se realizeze în primele clase obiectivele dezvoltării vorbirii (de exemplu, în *Îndrumător pentru aplicarea programei activității instructiv-educative din grădinițele de copii*, București, Editura didactică și pedagogică, 1971, p. 75 — ieșit din uz — se preconiza, între altele, un asemenea model de dialog : „— Educatoarea : Unde s-au ascuns cuburile ? — Copilul : „Cuburile s-au ascuns jos, pe covor" ; de unde, în școală, se ajunge la următoarea structură de dialog -- cu generala repetare redundantă a unei părți a întrebării și, în plus, cu tautologia prea puțin combătută atunci cînd se urmărește exersarea formei de exprimare : „— Ce înseamă vorbire ? — Vorbire înseamnă cînd vorbim" — cl. I, 1975). În clasele mai mari, nici chiar aceste obiective (de „dezvoltare a vorbirii orale") nu mai par să constituie o necesitate în predarea limbii române, ca și cum ele ar fi fost atinse în clasele mai mici. De asemenea, este clară tendința de a se pune accentul — chiar în mod exclusiv la clasele mari — asupra ameliorării comunicării scrise (a exprimării în „compoziție", sau a receptării textului scris, respectiv a literaturii).

3.2. Pare să nu se înțeleagă faptul că așa-zisul studiu al „limbii române" nu ar trebui să înceteze la nici un nivel educațional și că este necesar ca acest studiu să se facă în ore speciale (adică nu în cadrul orelor de „literatură") și prin îndreptarea atenției către rafinarea cunoștințelor despre diversele registre ale limbii (adică adecvarea la situații), despre regulile comunicării corecte (inclusiv a celei orale, atît de desconsiderată în școală, și inclusiv, în cadrul acesteia, a dialogului).

Utilitatea acestui studiu este legată, în primul rînd, de necesitățile vieții practice, în care va trăi și își va desfășura activitatea elevul de astăzi, adultul de mîine. Interacțiunea eficientă nu se poate realiza fără comunicare și mai ales fără o comunicare corectă și bine adaptată situației în care se desfășoară și statutului interlocutorilor (comunicarea trebuie să se desfășoare altfel la locul și în timpul muncii, în cursul unei ședințe de producție, într-un schimb succint de informații prin telefon tip dispecerat, sau la masă în familie, sau într-o recreație între studenți, sau la un examen între student și examinator).

Necesitatea învățării și studierii conștiente a comunicării orale se impune, deci, pentru însușirea conștientă a ceea ce se numește, cu un termen „la modă", „strategiile comunicaționale" (iar eu aș numi „repertoriile" și „regulile dialogului"). Pare cel puțin ciudat faptul că elevilor li se cere, prin teme indicate în manuale, să transpună „vorbirea indirectă" în „vorbire directă" (se evită chiar termenul de *dialog*), fără ca elevilor să li se predea, în prealabil, cunoștințe clare despre dialog, despre particularitățile lui în funcție de situații și fără ca profesorii înșiși să primească o instruire în acest sens sau să existe indicații în

literatura de specialitate care le este recomandată. Pe de altă parte, în special la vîrstele mici dezvoltarea vorbirii se poate face cu mai mare eficiență tocmai în cadrul firesc al comunicării. Se adaugă la acestea — în strînsă legătură logică și operațională — marea influență pe care o are la vîrste mici dezvoltarea comunicării orale, a dialogului, asupra realizării unor relații sociale pozitive, de interacțiune — și invers —, aspecte care au fost ilustrate încă de mult de cercetările expuse în lucrarea *Dialogul la copii* (1961). Chiar la vîrste mai mari, metoda didactică modernă constă în considerarea clasei ca o *situație de comunicare*, în care profesorul joacă nu numai rol de transmițător de cunoștințe, ci și de partener-strateg și corector, într-un dialog în care partenerii — activi la rîndul lor — interacționează într-un dialog care se desfășoară deci și între ei.

Alt aspect practic al studierii în școală a comunicării orale — aspect mai puțin remarcat de obicei și de importanță minoră în viață, față de cele menționate mai înainte, dar care poate interesa atît pe specialiștii în studiul literaturii, cît și pe cei care predau literatura în școală (și care susțin uneori primatul acesteia în clasele mari), constă în posibilitatea ca studiul comunicării orale, inclusiv dialogul, din orele de „limbă" să contribuie la studiul literaturii. Cunoștințele *prealabile* privitoare la dialog pot deschide perspective noi în înțelegerea și în evaluarea unor forme de expresie din literatura beletristică (genul dramatic în primul rînd, bazat pe dialog) sau a unor modalități de comunicare între personaje, introduse de scriitori în diverse genuri (dialogul în roman, utilizarea unor procedee prin care scriitorul intenționează să redea registre informale ale limbii etc.). Din acest al doilea punct de vedere, aș insista asupra faptului că, în loc ca studiul dialogului să se facă numai *implicit* și aproape exclusiv *prin* mijlocirea *literaturii*, ar fi util ca elevii să capete aceste cunoștințe încă înainte de a analiza texte literare din punctul de vedere al realizării dialogului, și anume, în cursul orelor de „*limbă* română". Aceasta ar contribui atît la înțelegerea literaturii beletristice prin confruntarea cu comunicarea orală în situații naturale, cît și la preîntîmpinarea, prin modelele pozitive de comunicare, a unor influențe literare — eufemistic spus — „nu prea recomandabile" (aspect care începe să capete o anumită semnificație în contextul unui contact — chiar extra-școlar — cu opere sau cu fragmente de opere literare care sînt considerate cópii — unilaterale, trebuie subliniat — ale unor situații din realitate). Pe lîngă faptul că în unele fragmente sau în opere literare uneori propuse ca model în programe sau în manuale comunicarea orală este artificială sau (în cazul operelor din trecut) stîngace ori complet desuetă (aspecte de care se va ocupa aci Al. Crișan [2]), se mai poate releva și următoarea situație, care ar trebui să dea de gîndit. În diverse opere literare (care au constituit obiect de studiu sau lecturi „recomandate", dar care, prin faptul că au mare succes, tentează pe adolescenți), elevii întîlnesc „modéle" de

[2] În cadrul sesiunii menționate *supra*; comunicarea se va publica în vol. IV, 1982, din *Limbă și literatură*.

dialog şi în general de comunicare orală de extremă trivialitate ; influenţa acestora este desigur amplificată de „prestigiul textului literar", cît şi de faptul că ea găseşte un teren propice, pe care poate prolifera, deoarece nu au fost predate sistematic modéle adecvate diverselor situaţii, strategiile comunicaţionale optime, regulile comunicării dialogate.

4.0. Se poate pune întrebarea — relativ firească din moment ce modalităţile în care se realizează comunicarea orală şi în special dialogul sînt destul de puţin cunoscute chiar de către mulţi lingvişti şi în orice caz de majoritatea celor care se ocupă de procesul de învăţămînt — : dar ce anume se poate studia în şcoală, relativ la dialog ? ; sau : de vreme ce comunicarea orală — respectiv dialogul — se dezvoltă de la sine, chiar la vîrsta preşcolară, un studiu special, în şcoală, nu ar fi redundant ? Argumentare tot atît de logică, precum ar fi aceea că, de vreme ce „toţi facem proză" (chiar fără a şti că o facem, ca personajul lui Molière), este inutil să mai se predea lecţii de compoziţie în proză ; sau, de ce nu ?, că : de vreme ce elevii ştiu să vorbească şi chiar aplică spontan reguli gramaticale, ar fi inutil să mai studieze la un nivel conştient regulile gramaticale.

4.1. Comunicarea orală (dialogată sau monologată), în diverse forme, de la banala relatare la povestire, la conferinţă ori lecţie) are strategiile sau regulile ei. Există aspecte care sînt cunoscute intuitiv, dar adesea, nefiind stăpînite la nivel conştient, nu se realizează adecvat : împletirea de elemente verbale şi neverbale (gesturi codificate, mimică), adaptarea la poziţia spaţială a partenerului sau la situarea lui *în faţa* celui care vorbeşte ori în afara unghiului de acţiune vizuală din care ar putea să-i perceapă mimica ori gesturile indicative, referirea la situaţie şi la obiecte sau persoane prezente — care pot deci să nu mai fie numite, de unde o exprimare eliptică, dar întru totul corectă gramatical (pînă la anumite limite, adică, între altele, dacă se respectă cunoştinţele despre situaţie pe care le poate avea interlocutorul ; cf. T. Slama-Cazacu, 1959, 1961, 1973 a). Elementele lingvistice se încadrează deci firesc într-o semiotică generală, care este numai în parte universală, diversele „semne" nonverbale ţinînd de repertoriul semiotic al comunicării orale *în limba română*. Cît se învaţă în şcoală despre asemenea aspecte (şi am menţionat numai cîteva) ?

4.2. Cu atît mai mult are asemenea strategii (repertorii şi reguli) *dialogul,* modalitatea cea mai frecventă a comunicării orale : formă de comunicare între două sau mai multe persoane — aflate într-o situaţie comună —, prin care se transmit informaţii şi care se caracterizează prin legătura interacţională dintre parteneri, schimbul alternativ de replici, dozarea proporţională a lungimii acestora şi forma lingvistică de înlănţuire sintactic-contextuală între replici (ceea ce am numit „sintaxa dialogată", T. Slama-Cazacu, 1961, 1982 sub tipar). Într-un studiu care se află sub tipar am analizat rezultatele a trei corpusuri de dialoguri în limba română, pe care le-am cules mai de mult la copii (1961) şi la adulţi în cursul unor diverse activităţi de muncă (1964), iar mai recent

(9 dialoguri de cîte aproximativ 30 de minute) între studente-colege și între cadre didactice sau cercetători, în situații semiformale. Aceste prime analize bazate pe corpusuri sistematic culese, ale dialogului spontan în limba română, pun în evidență și aspecte noi, relative la „sintaxa dialogată", adică legătura între replici, care formează o singură unitate sintactică : („— X : Vin la tine. Y : — mîine"), dar confirmă și ipoteze formulate mai de mult sau fenomene relevate de cercetările privitoare la dialogul între copii, ca „sintaxa mixtă", „adaptarea la context", structurarea dialogului prin focalizarea asupra unei teme unice, „dreptul la replică" și regula *(care poate fi totuși încălcată în anumite cazuri) a non-întreruperii* partenerului etc.

Putem repeta întrebarea : în ce măsură sînt studiate în școală asemenea aspecte (atît de ușor de înțeles de către orice elev — la indiferent ce vîrstă — deoarece le întîlnește în orice dialog spontan) ?

5. Un asemenea studiu este nu numai *util,* din motivele pe care le-am menționat mai înainte, dar și *imperios necesar.* Stăpînirea regulilor dialogului corect și în general ale comunicării orale este necesar pentru a fi evitate inutilele neînțelegeri în comunicare și pentru a se completa nu numai educația lingvistică a elevilor, ci și aceea culturală și civică. Cu o expresie succintă și parafrazînd un vechi dicton, aș spune că trebuie predate cunoștințele și create deprinderile necesare pentru ca orice elev să poată spune „cuvîntul potrivit" sau „replica potrivită la locul potrivit". Carențele din programe și manuale, mențiunile „timide" sau „grăbite" privitoare la „dialog", prezența expresiei „dezvoltarea comunicării" numai în programa învățămîntului preșcolar — unde a început chiar să capete importanța pe care o merită —, „modélele" negative de dialoguri din manualele de limba sau de literatura română ar trebui înlăturate, remediate sau înlocuite cît mai curînd prin programe judicioase, indicații precise, modéle corecte de dialog, o intrare mai fermă în contemporaneitate a predării limbii și literaturii române, o informare a cadrelor didactice cît mai în acord cu progresul științei, spre folosul procesului instructiv-educativ.

REFERIRI BIBLIOGRAFICE

Gillian Brown, *Teaching the Spoken Languages,* în *Studia linguistica,* 1981, 35, nr. 1—2, p. 166—182.

Cahiers pédagogiques (Linguistique et enseignement du français).

A. Cicourel, *Cognitive sociology. Language and meaning in social interaction,* Harmondsworth, Penguin, 1973.

F. Coulmas (red.), *Conversational routine,* The Hague — Paris — New York, Mouton, 1981.

J. Munby, *Communicative syllabus design,* Cambridge..., Cambridge University Press, 1981 [1978].

La Pensée (Psychologie-classes sociales, langage, éducation), 1976, nr. 190.

T. Slama-Cazacu, *Limbaj și context,* București, Editura științifică, 1959.

Idem, *Dialogul la copii*, București, Editura Academiei, 1961.
Idem, *Comunicarea în procesul muncii*, București, Editura științifică, 1964.
Idem, *Introducere în psiholingvistică*, București, Editura științifică, 1968.
Idem, *Componente non-verbale în secvența mesajului (Ipoteza sintaxei mixte)*, în T. Slama-Cazacu (red.), *Cercetări asupra comunicării*, București, Editura Academiei, 1973 a, p. 155—164.
Idem, *Pentru studierea limbii române vorbite (în comunicarea orală)*, în *Limbă și literatură*, 1973 b, I, p. 486—492.
Idem, *Applied psycholinguistics: its object and goals*, în G. Nickel, [red], *Proceedings of the IV International Congress of Applied Linguistics*, Stuttgart, Hochschulverlag, 1976 a, vol. I, 27—64.
Idem, *Gramatica comunicării în programele școlare și în practica predării limbii române*, în *Limbă și literatură*, 1976 b, vol. II, 484—492.
Idem, *Contribuie școala la însușirea regulilor de comunicare corectă?*, în *Revista de pedagogie*, 1976, *26*, nr. 7, 44—50.
Idem, *Structura dialogului. Despre „sintaxa dialogată"*, în *Studii și cercetări lingvistice*, 1982, nr. 3, p. 211—224 și nr. 4, sub tipar.
H. Widdowson, *Teaching language as communication*, Oxford..., Oxford University Press, 1978.

Cîteva principii teoretice referitoare la gramatica verbului în manualele de şcoală

CRISTINA CĂLĂRAŞU

În articolul de faţă vom lua în discuţie cîteva principii care, după părerea noastră, trebuie să constituie un minimum indispensabil bazei teoretice şi metodologice de studiere a verbului românesc în şcoală.

Această încercare este pe deplin justificată, reprezentînd un imperativ al sarcinii fundamentale cu care se confruntă astăzi procesul de predare a limbii române, şi anume aceea „de a pune faţă în faţă nivelul real al elevilor cu nivelul atins de cercetarea ştiinţifică [...] printr-o evaluare fără ezitări, fără presupuneri ipotetice, într-un spirit obiectiv şi suficient de elastic spre a lăsa cîmp liber inovaţiilor" [1].

Sincronizarea modelului gramaticii şcolare cu rezultatele cercetării lingvistice nu trebuie privită ca o modă, ci ca un factor esenţial al perfecţionării procesului de învăţămînt. În epoca actuală, cînd s-a produs o diversificare explozivă a situaţiilor şi a registrelor de comunicare şi cînd aproape fiecare domeniu îşi specializează mijloace lingvistice, pedagogia gramaticii are menirea de a-i conduce pe elevi spre însuşirea rapidă, dar temeinică, a acelor elemente capabile să le asigure o largă competenţă lingvistică. La acest obiectiv didactic nu se poate ajunge, evident, decît prin cunoaşterea şi asimilarea unor achiziţii mai vechi sau mai noi, de maximă importanţă, din domeniile teoriei gramaticii, stilisticii, psiholingvisticii etc.

Vom examina, în cele ce urmează, cîteva dintre achiziţiile teoretice referitoare la *verb*, care reprezintă un progres incontestabil în cunoaşterea limbii şi a limbajului. Ignorarea lor, în momentul de faţă, în procesul de predare a verbului în şcoală nu numai că micşorează eficienţa procesului de învăţămînt la această disciplină, dar constituie şi o veritabilă sursă de erori.

1. Teoria gramaticii a relevat, în decursul timpului, o trăsătură importantă a verbului, cu un caracter de mare generalitate : p o l i s e m a n t i s m u l timpurilor verbale. Orice descriere, indiferent de mo-

[1] I. Coteanu, *Teze pentru o discuţie despre relaţia dintre limba şi literatura română în procesul de instruire şi educare a tineretului şcolar*, în *Limbă şi literatură, 1980*, vol. I, p. 88.

dalitatea metodologică de realizare — clasică, structurală sau generativ-transformațională — se organizează într-o manieră sau alta, în funcție de această particularitate.

Polisemantismul timpurilor verbale constă în aceea că printr-o singură paradigmă se pot exprima mai multe semnificații temporale distincte. Ca și în cazul cuvintelor polisemantice, unde diferitele semnificații sînt actualizate numai în anumite contexte, polisemantismul unui timp verbal poate fi evidențiat tot prin varierea contextelor ; de exemplu, așa cum în cazul cuvîntului *coș*, prin asocierea cu un anumit element contextual care evocă ideea de „clădire", se selectează o anumită semnificație a cuvîntului respectiv, iar prin asocierea cu un alt element contextual se poate sugera un obiect de transport împletit (din nuiele, pai, papură etc.), tot așa *asocierea la un timp verbal a unor contexte diferite determină selectarea unor semnificații temporale diferite ;* de exemplu, în cazul timpului *prezent* combinarea formei verbale cu un adverb (locuțiune adverbială etc.) din seria *acum, în momentul de față* etc. (de ex : *Acum îmi scriu lecțiile pentru mîine)* implică semnificația temporală de „actual", de concomitență cu momentul emiterii enunțului, iar asocierea cu un subiect nedeterminat — protagonistul acțiunii nefiind individualizat și reprezentînd o întreagă mulțime de elemente, un simbol al întregii clase de elemente incluse în acea mulțime — face ca prezentul să exprime o semnificație temporală de etern, de omnitemporal (de ex. : *Vulpea este mai mică decît lupul și are corpul alungit* [2] *; Cine se scoală de dimineață departe ajunge* etc.).

Lucrările de gramatică au stabilit că timpul *prezent* realizează următoarele semnificații temporale [3] : 1. *actual ;* 2. *etern (omnitemporal) ;* 3. *trecut ;* 4. *viitor.*

Luarea în considerare în școală a polisemantismului timpurilor verbale este o necesitate impusă de varietatea situațiilor de comunicare și a registrelor stilistice specifice vieții moderne. Este de la sine înțeles că viitorii autori de manuale trebuie să evalueze cu parcimonie ce trebuie reținut și ce trebuie eliminat din valențele polisemantice ale unui timp. Continuînd examinarea aceluiași exemplu propus mai sus (prezentul), vom constata că *prezentul actual* este caracteristic limbii vorbite, comunicării dialogate, că *prezentul omnitemporal* este timpul de bază folosit în definiții și în limbajul științific, iar *prezentul dramatic* este un procedeu frecvent de actualizare a narațiunii și apare în literatura artistică, toate — domenii importante cu care elevul vine în contact încă din școala primară și gimnaziu.

---

[2] Exemplul este extras dintr-o lectură din manualul pentru clasa a II-a.

[3] Unele dintre aceste semnificații se mai pot încă subdivide ; astfel, prezentul utilizat pentru trecut poate fi un *prezent dramatic* sau un *prezent istoric*, iar prezentul omnitemporal poate fi *etern* sau *gnomic*, cf. I. Iordan, Valeria Guțu-Romalo, Alexandru Niculescu, *Structura morfologică a limbii române*, București, 1967, p. 227.

Ignorarea polisemantismului timpurilor verbale în manualele școlare, limitarea prezentării semnificației timpurilor și modurilor la o definiție — adesea lacunară — care are în vedere o singură întrebuințare a clasei respective de forme reprezintă un exemplu tipic de anacronism în predarea gramaticii. Anacronismul constă în faptul că se recurge la un tipar de descriere care a circulat la noi între 1757 (anul apariției gramaticii lui D. Eustatievici, considerată prima gramatică românească) și 1890. Odată cu răspîndirea principiilor școlii neogramatice în lingvistica românească, marcată, pe de o parte, de lucrările teoretice datorate lui B. P. Hasdeu (*Principie de linguistică*, 1881) și lui L. Șăineanu (*Lingvistica contemporană sau școala neogramaticală*, 1890, *Raporturile între gramatică și logică*, 1891), iar, pe de altă parte, de gramaticile lui H. Tiktin și Al. Philippide, s-a trecut la înfățișarea sistematică a timpurilor verbale ale limbii române ca sumă de semnificații [4]. Această concepție s-a desăvîrșit în *Stilistica limbii române* de acad. I. Iordan și a fost consfințită de o lucrare normativă, *Gramatica limbii române* (1963, Editura Academiei).

Descrierea semantică a timpurilor limbii române, obișnuită în momentul de față în manualele școlare, este lipsită de o justificare teoretică, constituind și o posibilă sursă de erori ; de exemplu, în manualul de cl. a V-a, operația de definire a prezentului este precedată de analiza exemplului :

Românul v e n e a singur pe drumul plin de soare,
Cînd iată că a u d e fanfare sunătoare.

(V. Alecsandri)

Se conchide : „a u d e este la *timpul prezent* deoarece acțiunea exprimată de acest verb se săvîrșește în momentul vorbirii" [5]. Un examen atent al exemplului de mai sus demonstrează că forma verbală citată reprezintă în realitate un *prezent dramatic,* echivalent al unui tre-

[4] În secolul al XIX-lea s-au mai înregistrat și înainte de această dată (1890) încercări de a prezenta timpurile verbale ca sumă de întrebuințări (I. H. Rădulescu, T. Cipariu) ; acestea au avut un caracter *izolat* și nu au reușit să modifice *tradiția* adînc fixată în predarea în școală a capitolului de care ne ocupăm ; deși, de exemplu, este recunoscută influența enormă a gramaticii lui I. H. Rădulescu, trebuie precizat că ea s-a exercitat, în special, în domeniul ortografiei și al terminologiei ; tratarea polisemantică a timpurilor verbale (pe care I. H. Rădulescu o realizează pentru prima oară) a rămas fără ecou la nivelul școlii ; o primă gramatică școlară influențată de gramatica lui I. H. Rădulescu — pe care exegeza o semnalează — este cea a lui Gr. Pleșoianu, care reduce însă exemplificarea flexiunii verbale doar la paradigma lui *a învăța ;* o altă lucrare care trebuie să fi avut „un rol cu totul remarcabil în transmiterea și fixarea în tradiția gramaticală a învățăturii lui Heliade" (I. H. Rădulescu, *Gramatica românească*, ediția Valeriei Guțu-Romalo, București, 1980, p. 443) este *Gramatica românească* (publicată cu cheltuiala Casei școalelor în aproximativ 12 ediții între 1835—1859), în care se ignoră total această inovație a lui I. H. Rădulescu în tratarea verbului românesc și în care se perpetuează modelul monosemantic tradițional existent în gramaticile modeste de tip manual.

[5] I. Popescu, *Gramatică și noțiuni de fonetică și vocabular. Manual pentru clasa a V-a*, București, 1977, p. 81.

cut, valență semnificativă *colaterală* a prezentului, ce caracterizează literatura epică și, după cum menționam, îndeplinește doar funcția de *actualizare* (a povestirii). Elevii pot înțelege, de asemenea, cu ușurință, că acest „prezent" nu se raportează la „momentul vorbirii", deoarece el se subordonează unui timp trecut *(venea)* cu care se află în raport de simultaneitate, marcat prin *cînd*.

Considerăm necesar să insistăm asupra faptului că problema polisemantismului timpurilor verbale nu poate fi eludată în manuale și trecută exclusiv în seama profesorilor și aceasta din cel puțin două motive :

A. Monosemantismul și/sau polisemantismul timpurilor verbale sînt două concepții diferite care presupun *definiții și metodologii distincte*. Alegînd o concepție diferită de cea a manualului, profesorul trebuie să reformuleze definițiile propuse, ignorînd — în bună parte — capitolul din manual. Dificultatea care se ivește este aceea că, în condițiile actuale, rolul manualului ca instrument principal de transmitere a cunoștințelor a crescut sensibil ; avem în vedere, mai ales, prestigiul absolut de care se bucură textul scris (în cazul nostru manualul) în raport cu comunicarea orală (lecția predată de profesor în clasă) [6], factor important, definitoriu pentru atitudinea sau receptivitatea elevului față de mesaj.

B. În acțiunea de predare în școală, polisemantismul timpurilor implică o eșalonare a prezentării diferitelor întrebuințări pe parcursul celor patru ani ai învățămîntului gimnazial, ceea ce presupune continuitatea la clasă a celui ce predă.

2. Un alt principiu pe care trebuie să se bazeze orice descriere a timpurilor verbale îl constituie considerarea dimensiunii stilistice a acestora ; în ultima vreme, se remarcă o preocupare cu caracter mai general de a introduce elemente de stilistică funcțională și de poetică în predarea limbii române [7] ; s-au înregistrat unele realizări concrete, chiar la nivelul manualului [8], în clasele de liceu ; în învățămîntul gimnazial acest proces este abia schițat, el fiind lăsat, mai mult sau mai puțin, la latitudinea profesorului.

În ceea ce privește verbul, trebuie subliniat faptul că în orice abordare a întrebuințării timpurilor verbale *considerarea dimensiunii stilistice nu poate avea un caracter facultativ*. Ea se impune cu necesitate date fiind atît particularitatea lor fundamentală semnalată anterior (sub *1)* — polisemantismul —, cît și faptul că unele timpuri (de exemplu,

[6] În lucrările de specialitate se insistă asupra constrîngerii pe care o exercită textul scris, oricît de imperfect ar fi acesta, cf. É. Genouvrier, J. Peytard, *Linguistique et enseignement du français*, Paris, 1970, p. 12.

[7] Vezi în acest sens sugestiile oferite de Ion Coteanu în articolul citat, p. 87—93 ; cf. și reformulările din *Programa de limba și literatura română pentru învățămîntul liceal de zi și învățămîntul seral valabilă începînd cu anul școlar 1980/1981*, p. 6.

[8] Cf. Emil Leahu, Constantin Parfene, *Limba și literatura română. Manual pentru clasa a X-a*, București, 1980, p. 294—332 și Nicolae Manolescu, Nicolae I. Nicolae, *Limba și literatura română. Manual pentru clasa a XII-a*, București, 1980, p. 243—271.

perfectul simplu, viitorul anterior etc.) se definesc exact numai în măsura în care se precizează și apartenența lor la un tipar stilistic [9]. De exemplu, definirea perfectului simplu ca exprimînd „o acțiune săvîrșită în trecut, dar terminată de curînd față de momentul vorbirii" [10] nu dă nici o indicație practică în legătură cu utilizarea lui reală și acreditează ideea — absolut falsă — că această formă verbală redă un trecut recent. Un asemenea tip de definiție conține — amalgamate — mai multe erori : neglijînd natura regională a polisemantismului acestui timp, se ajunge ca o particularitate dialectală — specific oltenească [11] — să fie normată ca întrebuințare a limbii literare și promovată ca atare de gramaticile școlare ; lipsa oricăror constrîngeri stilistice care să stipuleze utilizarea acestui timp exclusiv în literatura epică, alături de perfectul compus și de imperfect pentru diferențierea planurilor narațiunii, creează impresia absenței oricăror restricții contextuale de folosire a acestui timp. Învățîndu-l astfel, elevii vor fi tentați să-l folosească. Îl vor folosi însă fără discernămînt în expunerea orală sau scrisă, atunci cînd analizează o operă literară studiată, în reproducerea vorbirii dialogate etc.

Vom exemplifica această situație prin reproducerea unui plan de idei principale întîlnit la elevi de clasa a V-a.

1. *O vulpe își făcuse culcușul în via părăsită a unui om leneș.*
2. *Într-o zi stăpînul viei s e h o t ă r î să sape via, dar vulpea nu-i d ă d u crezare.*
3. *În vara următoare hotărîrea se repetă, dar nu este crezut nici de data aceasta.*
4. *Cînd s-a decis să-i dea foc, vulpea s f ă t u i* puii să se risipească.

După cum se știe, prin extragerea ideilor principale dintr-un text, se urmărește, în primul rînd, succesiunea logică a principalelor momente narative. Dar, formularea planului de idei reprezintă, în același timp, faza inițială a procesului de formare a metalimbajului — apropiat, dar în nici un caz identic, de cel al criticii literare — instrument lingvistic necesar elevului pentru interpretarea și comentarea operelor literare studiate [12]. De aceea, este indicat să se impună, de la început, utilizarea unor procedee lingvistice caracterizate prin absența conotațiilor (neutre din punct de vedere stilistic) ; din această cauză, nu trebuie admisă fo-

[9] Fără această includere în definiție a apartenenței timpurilor la un tipar stilistic sau altul, definițiile lor rămîn practic ineficiente : „Car vraiment savoir une règle de grammaire c'est non pas pouvoir la formuler, mais être capable de l'appliquer avec un haut degré d'automatisme", P. de Coffre, *La notion de structure et son utilité*, în *Le français moderne*, juin 1966, nr. 41, p. 10.

[10] Ion Popescu, *Gramatică și noțiuni de fonetică și de vocabular. Manual pentru clasa a V-a*, București, 1977, p. 82.

[11] Al. Rosetti, *Despre valoarea perfectului simplu*, în *Limba română*, 1955, nr. 4, p. 69—73 ; G. Brâncuș, *Sur la valeur du passé simple en roumain*, în *Mélanges linguistiques*, București, 1957, p. 115—173 ; cf. *Gramatica limbii române*, București, 1963, vol. I, p. 238.

[12] Despre importanța formării unui metalimbaj propriu, necesar elevilor în interpretarea operei literare, în I. Coteanu, *art. cit.*, p. 90 și urm.

losirea, într-un asemenea text, a perfectului simplu narativ, a cărui funcţie este aceea de actualizare a acţiunii.

Observaţia îşi păstrează valabilitatea şi pentru prezentul dramatic *se repetă*. Este recomandabil ca într-un plan de idei să predomine perfectul compus ; pentru reliefarea planurilor temporale ale acţiunii se va utiliza alternanţa perfect compus / mai mult ca perfect, evitîndu-se, astfel, uniformizarea procedeelor de exprimare a temporalităţii în metalimbaj.

3. Alcătuirea manualelor de limbă română nu se mai poate concepe astăzi în afara datelor oferite de psiholingvistică. Cu mult înainte, în cadrul unor discipline ca *pedagogia generală* sau *psihologia copilului* s-a postulat ideea eşalonării procesului de învăţare pe trepte de vîrstă. Apariţia şi dezvoltarea psiholingvisticii a relevat — printre altele — complexitatea fenomenului de însuşire concretă a limbajului, atît în funcţie de etapele de vîrstă, cît şi în funcţie de alţi factori extralingvistici care facilitează sau îngreuiază acest proces. Ideea, oarecum pripită, conform căreia „la vîrsta şcolară structura gramaticală a limbii materne ar fi pe deplin achiziţionată“ a fost, relativ recent, respinsă ca inadecvată şi de lingvişti [13]. Pornindu-se de la premisa că învăţarea limbii materne este un proces care se desăvîrşeşte continuu şi că însuşirea diferitelor sale componente trece prin mai multe stadii : *cunoaştere / recunoaştere / reproducere*, sarcina fundamentală a învăţării, dirijate de către profesor, este aceea de a urmări stadiul în care se găseşte însuşirea uneia sau alteia dintre componentele sistemului lingvistic pentru a înlesni — conştient şi eficient — elevului aprofundarea lor.

Deşi, în ceea ce priveşte verbul, studiile de detaliu din perspectivă psiholingvistică lipsesc încă, totuşi o serie de indicaţii şi observaţii cu caracter general trebuie avute în vedere.

Una dintre aceste observaţii vizează achiziţionarea timpurie a conjugării ; la vîrsta de 3 ani, copilul conjugă indicativul prezent, rudimente de trecut (imperfect, perfect compus) şi rar conjunctivul [14]. Faptul în sine prezintă o deosebită importanţă, deoarece, pe baza concluziilor ce decurg, se poate orienta şi structura predarea verbului în şcoală. Cea mai semnificativă concluzie este, după părerea noastră, asimilarea foarte rapidă a categoriei *persoanei*. Pînă la vîrsta de 11—12 ani, copilul parcurge toate treptele — cunoaştere / recunoaştere / reproducere — în însuşirea acestei categorii, pe care o va aplica corect la inventarul de timpuri utilizat. Deci, la vîrsta şcolară, orientarea procesului de predare nu trebuie să se axeze — ca în cazul însuşirii limbilor străine — în primul rînd pe învăţarea paradigmei timpurilor, deoarece elevul ştie să o folosească în mod intuitiv. Aşadar, în clasa a V-a nu este necesar să-l învăţăm pe elev să conjuge formal, de exemplu, pre-

[13] Cf. demonstraţia făcută de Mioara Avram în studiul *Cum şi de ce trebuie să se înveţe gramatica în şcoală*, în *Limbă şi literatură*, vol. I, 1976, p. 150 şi urm.

[14] Cf. T. Slama-Cazacu, *Psiholingvistica*, Bucureşti, 1968, p. 260 ; perfectul compus şi imperfectul apar în exemplele culese de autoare, respectiv la vîrsta de 2 ani şi 2 luni şi de 3 ani şi 11 luni (p. 262 şi urm.).

zentul, pentru că pe acesta îl cunoaște din practica vorbirii. Studierea prezentului ar trebui să se concentreze în acest moment atît asupra verbelor care prezintă un radical neregulat, cît și asupra unor clase de verbe cu flective susceptibile de a genera erori de scriere sau de pronunțare. Ar fi, deci, util să se studieze — prin exerciții — grupa verbelor care prezintă omonimia persoana I — persoana II (de exemplu, *tai, șovăi, mîngîi, despoi, apropii, sperii* etc.) și care implică probleme speciale de ortografie sau verbe ca *a sublinia, a crea* care prezintă dificultăți atît în pronunțare, cît și în scriere etc. De altfel, acest mod de abordare a problemei stă la baza unor exerciții din manualul de cl. a IV-a, în care li se cere copiilor să alcătuiască exemple cu verbele : *vii, știi, scrii, citii, pornii, sosii, dormii, fugii, povestii, gîndii* [15].

Ignorînd, însă, informațiile furnizate de psiholingvistică, referitoare la achiziționarea treptată a categoriilor gramaticale în funcție de caracterul lor mai concret, „mai apropiat de momentul prezent“ [16], autorii respectivului manual sporesc gradul de dificultate în așa măsură, încît exercițiul menționat este practic ineficient. Prezența perfectului simplu la persoana I (în cazul verbelor *citii, pornii, sosii* etc.) — timp inexistent în sistemul lingvistic al copiilor de 6—10 ani, cu care marea lor majoritate [17] iau contact intuitiv, pe calea lecturii unor scurte povestiri aflate în abecedar și în cărțile de citire (care conțin, sporadic, această formă de trecut, utilizată numai la persoana a III-a) — presupune, în mod obligatoriu, învățarea prealabilă a paradigmei perfectului simplu. În schimb, multiplicarea exemplelor cu prezentul — timp pe care copiii îl folosesc începînd de la vîrsta de 2—3 ani — și-ar fi manifestat din plin eficiența ; faptul că elevii „reproduc“ în mod curent în exprimarea orală acest timp ar fi constituit o bază solidă pentru reproducerea lui corectă și în mesajul scris.

*

În concluzie, principiile care ar fi indicat să stea la baza învățării verbului românesc în gimnaziu ar putea fi ordonate astfel :

1. ponderea principală acordată întrebuințării timpurilor verbale în frază [18] ; în acest caz, organizarea studiului se va face în funcție de polisemantismul timpurilor verbale și de particularitățile lor stilistice ;
2. învățarea conjugării din perspectiva normelor ortografice și ortoepice.

---

[15] Constanța Iliescu, Silvia Nichita, Victoria Petrescu, Stela Popescu, *Gramatică și compunere. Manual pentru clasa a IV-a*, București, [1980], p. 52.

[16] T. Slama-Cazacu, *op. cit.*, p. 270.

[17] Nu se includ aici copiii din ariile dialectale în care perfectul simplu este un timp al limbii vorbite cu o semnificație temporală distinctă ; în aceste zone, profesorul trebuie să intervină mai ales pentru a asigura învățarea diferențiată a celor două utilizări ale perfectului simplu : cea regională și cea narativă.

[18] Această prioritate este determinată și de faptul că, pînă la vîrsta școlară, copilul nu stăpînește deloc concordanța timpurilor, cf. T. Slama-Cazacu, *op. cit.*, p. 271.

Din această perspectivă, propunem — în cele ce urmează — un model de studiere eșalonată [19] în gimnaziu a timpului prezent.

MODEL

de eșalonare a predării timpului prezent

Etapa I : 1. *Planul formei*

— verbe cu radical variabil : *cos — coși — coase*
mușc — mușți
rămîn — rămîi etc.

— verbe cu omonimia
pers. I : pers a II-a *(eu) tai — (tu) tai*
(eu) șovăi — (tu) șovăi etc.

2. *Planul semnificației*

— prezentul actual
— context specific : adverbialele *acum, chiar acum, în acest moment, în clipa de față* etc.
— tipuri de mesaj : vorbire directă (dialogată)

Etapa a II-a : 1. *Planul formei*

— verbe cu sufixul *-ez* cu prepalatală : *marchez, veghez*
cu vocala *i* în radical : *subliniez*

2. *Planul semnificației*

— prezentul omnitemporal (cu valabilitate generală) ;
— context specific : contextul nedeterminat realizat prin asocierea fie cu un pronume relativ *(Cine nu muncește nu mănîncă)*, fie cu un substantiv — simbol al unei clase de elemente *(Pomul are rădăcină, tulpină și coroană)*.
— tipuri de mesaj : proverbe, definiții, regulamente școlare, statutul organizației de pionieri etc.

Etapa a III-a : 1. *Planul formei*

— conjugarea verbelor : *a continua, a crea*

---

[19] Eșalonarea, incluzînd trei etape, reprezintă doar un model susceptibil de ajustări ; acestea se pot face în funcție de necesitățile programei sau de nivelul clasei.

2. *Planul semnificației*

a. prezentul dramatic :
   — context specific : raportul de coordonare cu timpurile indicativului trecut (perfect compus, perfect simplu, imperfect) ;
   — tip de mesaj : proză epică
   — funcția stilistică : actualizare a evenimentelor narate.

b. prezentul istoric
   — tip de mesaj : text istoric (exemple din manualul de istorie) ;
   — funcția stilistică : permanentizare + actualizare

Principiile formulate anterior au avantajul de a lăsa cîmp larg de exercitare unor metodologii foarte diferite.

Reflecții despre pedagogia lecturii

NICOLAE VERDEȚU

„Cultură", „om cult" sînt expresii cu o rezonanță foarte plăcută și, în ciuda oricărei modestii, fiecare ar dori să fie învestit cu un astfel de atribut.

Majoritatea cititorilor, inclusiv a celor inițiați, sînt aproape exclusiv produsul școlii și al profesorilor. Profilul opțiunilor literare ale elevului de liceu capătă semnificații precise și ponderea cuvenită în procesul instructiv-educativ. Pentru că — indiferent de secția pe care o urmează un elev sau altul, de profesia pe care o va îmbrățișa ulterior — fascinația lecturii literare rămîne o certitudine, ca să nu mai vorbim de oportunitatea și de imensa ei valoare cognitivă și educativă.

În actuala configurație a civilizației, lectura reprezintă o îndeletnicire aproape cotidiană, exprimînd, de cele mai multe ori, setea de cultură, de informație și de frumos a elevului contemporan. Mai mult ca oricînd, elevul de liceu citește sub însemnul unei evidente exigențe, cu mult simț critic, caracteristic de altminteri și altor categorii de cititori. Ar fi riscant să postulăm anumite principii metodologice cu iz de rețetă în ceea ce privește lectura elevilor noștri. Intervenția anumitor factori în formarea gustului literar, în educarea simțului critic se impune însă [1]. Unul dintre ei este neîndoielnic școala, unde elevul ia contact cu operele clasicilor, care devin un etalon. Altul este critica literară, percepută în cele două ipostaze : scrisă și orală.

Nu trebuie neglijate, în procesul autoeducației estetice, nici valoarea și cantitatea cărților parcurse, mediul intelectual al elevului, structura lui temperamentală etc. Problema consumatorului de literatură de pe băncile liceului se complică odată cu conturarea gustului individual, cu creșterea nivelului intelectual, cînd tînărul, dintr-un element oarecum pasiv, se convertește într-unul activ. Literatura parcursă e selectată, începe să treacă printr-un filtru propriu, este, cu alte cuvinte, *aceea care îl interesează*. Momentul acesta ni se pare crucial pentru evoluția ulterioară a modalităților de lectură.

În fond, cele trei forme specifice predării literaturii române (lecții introductive, lecții de analiză a operei scriitorului și lecții de concluzii)

---

[1] Unele sugestii metodologice, în acest sens, la Pierre Clarac, *L'enseignement du français*, Paris, P.U.F., 1972, p. 35—118.

nu sînt altceva decît momente dintr-un tot unitar, care tind să-l apropie pe elev de demersul literar, de inefabilul artistic. Lecțiile introductive, cu care elevii se întîlnesc în clasele ultime ale școlii generale și în clasele liceului, sînt în măsură, datorită criticii și lecturii biografice, să anticipeze (fiind chiar o primă etapă) analiza intrinsecă a textului literar. Cerința de bază de care trebuie însă să țină seama profesorul este aceea de a selecta elementele cele mai semnificative din viața și activitatea unui scriitor, legate funciar de sugestiile oferite de textul literar, indiferent dacă aceste elemente se constituie în premise, atunci cînd se pleacă de la ele în comentariu, sau devin obiectul unor generalizări, unor interpretări mai largi, atunci cînd se pleacă de la textul literar, într-o manieră structurală.

În cazul lui L. Rebreanu, de pildă, activitatea sa de traducător al romanului lui L. Tolstoi *Război și pace*, al meditației lui Oscar Wilde *De profundis*, al poemului lui Maxim Gorki *Cîntecul șoimului* etc. poate prefigura un anume gust literar, o anumită manieră literară, vizibile în paginile operei scriitorului.

Literatura memorialistică poate fi un instrument valoros pentru profesorul de literatură română, atunci cînd e folosită judicios și într-o anumită concepție. Citatele din confesiunile unui scriitor, dacă nu au o finalitate, dacă nu sînt subordonate unui scop bine precizat, au șansele să deconcerteze pe elevi. Astfel, L. Rebreanu a fost împotriva dulcegăriilor stilistice, dar aceasta nu înseamnă că nu pleda pentru artă. „E de prisos — scrie Rebreanu — să arăt ce greșeală ar face cine ar crede că niște creații sînt identice cu fărîmături din viața de toate zilele. Artistul nu copiază realitatea niciodată. Realitatea pentru mine a fost numai un pretext pentru a-mi putea crea o altă lume, nouă, cu legile ei, cu întîmplările ei“ [2].

Mai mult ca orice, gusturile sînt discutabile, unii elevi manifestînd interes pentru proza tipologică de speță strict obiectivă sau de investigație psihologică, alții preferînd narațiunea punctată de evenimente imprevizibile sau proza simbolică. O altă categorie caută literatura anticalofilă sau textele poematice. În acest moment al formării viitorului cititor rafinat, mai mult ca oricînd, școala alături de critica literară trebuie să creeze premisele favorabile procesului de discernere, indiferent de genul operei literare, a laturilor meritorii ale unei opere de cele caduce. În acest sens, cooperarea școlii și a criticii (nu a celei orale) se impune cu forța evidenței spre unul și același scop : furnizarea jaloanelor orientative în formarea culturii estetice a elevilor, punerea la îndemîna lor a unor criterii adecvate sensibilității actuale, în virtutea cărora să poată face ierarhizări judicioase ale valorilor, în concordanță cu mutațiile ce se petrec în sfera înțelegerii artisticului. Pentru a se răspunde în mod eficient la acest comandament însă, educația estetică trebuie să înceapă programatic încă din clasele V—VIII. De altminteri, unii psihologi au demonstrat că, în jurul vîrstei de 12 ani, imaginile copilului sînt diametral deosebite de cele ale adultului. Dialogul dintre

[2] *Amalgam*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1976, p. 57.

copil și universul micro- și macrocosmic se realizează prin asociații care, în ultimă analiză, sînt metafore. Prin definiție, copilul metaforizează. Or, literatura adresată tinerilor pînă la vîrsta adolescenței este văduvită de culoare, de plasticitate, de metafore, detașîndu-l crud pe micul cititor din lumea lui specifică, cum ar zice Arghezi cu „miracole nebănuite".

Evident eroarea provine din faptul că lucrurile sînt privite din unghiul de vedere al adultului și literatura, în loc să mitizeze potrivit orizontului infantil, demitizează potrivit celui adult.

Și în perioada studiilor liceale sugestiile relative la modul și la căile de percepere diferențiată, nuanțată, a operelor ca realități estetice au început să capete un contur indubitabil. Cunoștințele sînt polarizate în jurul unor puncte de vedere perpetuate prin tradiție asupra evoluției fenomenului literar din epoci revolute. De multe ori, aprecierile critice pertinente nu mai sînt transmise cu mijloace exclusiv didactice, acordîndu-se o atenție sporită esteticului.

La o vîrstă însă propice marilor vibrații, în contact cu poezia contemporană, elevii parcurg și aprofundează operele cronicarilor, ale Școlii ardelene etc. Pînă aici nimic rău, deoarece, *nolens-volens*, literatura trebuie să se predea succesiv. Din operele respective își trag seva principiile călăuzitoare cu privire la natura frumosului, care devin repere în receptarea textelor ulterioare. Mecanismul se repetă pentru definirea operelor aparținînd epocilor următoare, așa încît se ajunge la o anume fixație, la tendința de a privi fenomenul artistic imuabil prin prisma trecutului, ceea ce nu e rău, dar nu e de ajuns. Nu cred că ar fi imposibil ca procesul să se desfășoare, paralel, și în sens invers. Găsirea unor modalități adecvate i-ar pune pe elevi în situația de a cunoaște și înțelege alte formule literare, actuale, de mare circulație, de prestigiu chiar. În felul acesta, ar mai slăbi rezistența în fața altor tipuri de literatură decît cea asimilată în școală, s-ar evita atitudinea ezitantă față de elementul nou. A subordona totul etalonului clasic, a respinge *de plano* alte mijloace de expresie, a repudia în ultimă analiză tot ceea ce nu e categorial mi se pare riscant.

Rolul criticii este copleșitor în această direcție. Ceea ce poate să realizeze, atît pentru profesor, cît și pentru elev este să faciliteze apropierea de opera literară modernă. E adevărat că între critică, ca de altfel și între poezie, în general, și cititor, trebuie să existe un circuit afectiv. Dacă cel dispus să descifreze sensurile poeziei moderne, să-i cunoască frumusețile nu e învestit cu o sensibilitate corespunzătoare (care în ultimă analiză este educabilă), dialogul dintre el și critică este iluzoriu.

În fond, a citi mult nu înseamnă totdeauna a citi multe, iar unele încercări de acreditare — pe plan mondial — a ideii că, datorită răspîndirii pe scară tot mai largă a televiziunii, a cinematografiei și a altor mijloace puse la dispoziție de tehnica modernă, ar exista o lipsă de interes față de actul lecturii, vizează evident cantitatea și nu calitatea cărților parcurse.

Se impune totuși — menținîndu-ne în sfera literaturii beletristice — o disociere cu multe implicații pedagogice între *lectura profe-*

sionalizată și *lectura-divertisment*. Ceea ce este important e să cultivăm încă de la o vîrstă fragedă atitudinea creatoare în fața paginii tipărite, să nu ignorăm structura temperamentală a subiectului, fondul lui aperceptiv, așa încît să fim în măsură să sesizăm preferințele firești pentru un gen literar sau altul, pentru o manieră de expresie sau alta, pentru un erou sau altul.

În practica didactică, nu de puține ori, pentru a feri pe elev de literatura facilă, se operează cu interdicția, care nu e cea mai potrivită metodă, ci dimpotrivă duce în mai toate cazurile la rezultate diametral opuse.

În acest sens, intervenția celui care îndrumă pașii tinerei generații spre valorile spirituale naționale și universale trebuie orientată, în primul rînd, spre găsirea celor mai propice momente în care să-l apropie pe elev de inefabilul creației literare — creație care nu are nevoie de prea multe recomandări, pentru simplul motiv că oficiul acesta și-l face cel mai bine ea însăși.

Limba română la 30 de ani de existență

B. CAZACU

Revista *Limba română* a intrat în al treizecilea an de existență. Reexaminînd cuprinsul ultimelor douăsprezece numere (anii 1980—1981), în vederea elaborării acestei cronici, am remarcat, în primul rînd, bogăția și varietatea tematicii: contribuțiile apărute în acești ultimi ani, grupate în peste 10 rubrici, îmbrățișează un registru larg (de la „lingvistica generală" și „istoria lingvisticii", pînă la „cultivarea limbii" și „predarea limbii"); sînt urmărite atît aspecte teoretice, cît și practice ale studierii limbii în perspectivă diacronică și sincronică.

Ilustrarea diverselor rubrici cu articole, studii, note este, desigur, inegală — în funcție de obiectul fiecărei rubrici; astfel, de exemplu, în 1980, la „istoria lingvisticii" sînt două articole, în timp ce la „gramatică și vocabular" — patruzeci (am inclus aici și contribuțiile respective din cele două numere omagiale, vezi mai jos).

Cuprinsul revistei se încadrează, în bună măsură, în domeniul și profilul ei: cercetarea limbii materne; el reflectă, îndeosebi, preocupările autorilor, care sînt cadre didactice, aparținînd diverselor trepte ale învățămîntului, și cercetători din diferite regiuni ale țării.

Majoritatea contribuțiilor se situează pe o linie „tradițională" și, poate, aceasta nu este rău, date fiind profilul publicației și categoria de cititori căreia i se adresează. Ținînd seama, însă, de numeroasele încercări de înnoire a cercetării lingvistice, în sensul modernizării studierii limbii române, considerăm că, pentru orientarea cititorilor, ar fi utilă o deschidere mai largă a revistei către orientările actuale, mai ales că, în învățămîntul superior, asemenea direcții de cercetare sînt preponderente la multe catedre; se evită, astfel, un anumit decalaj între facultate și gimnaziu sau liceu. Ar fi oportune, deci, și articole atît teoretice, cît și de analiză concretă a fenomenelor limbii, în care specialiști de autoritate să informeze pe cititori despre stadiul actual al cercetării lingvistice și să aprecieze critic diversele orientări, metode și, mai ales, validitatea rezultatelor obținute. Cititorul ar putea fi ajutat să distingă ce se cuvine a fi reținut din inovațiile metodologice și încorporat în patrimoniul disciplinei, față de ceea ce reprezintă numai o modă, uneori chiar o manifestare a snobismului în teoria și practica lingvistică.

În același sens, recenziile la lucrări apărute în străinătate, referitoare la limba română, ar trebui să fie permanent în atenția redacției, pentru a oferi o informație la zi cititorilor și o orientare a lor cu privire la valoarea acestor lucrări.

În vederea unei mai bune difuzări, revista ar putea acorda un spațiu mai întins rubricii „Consultații" (precum și „predării limbii"), în care să se elucideze, mai ales, diverse probleme controversate ale studierii limbii române.

Este binevenită inițiativa revistei de a publica — desigur cu asentimentul celor în cauză — numere omagiale (de exemplu : 3, 1980, *Omagiu acad. Al. Graur,* și 5, 1980, *Omagiu acad. Ion Coteanu).* Deși aceste numere au un cuprins oarecum eterogen, iar valoarea contribuțiilor este inegală, ele reprezintă un omagiu al elevilor și colaboratorilor pentru lingviștii din generația mai în vîrstă. Semnalăm, de asemenea, cu caracter omagial, contribuțiile publicate în nr. 4, 1980 : *100 de ani de la nașterea lui Mihail Sadoveanu și a lui Tudor Arghezi.* Deosebit de utilă este publicarea, în fiecare an, a bibliografiei românești de lingvistică.

În concluzie, în ultimii ani, orizontul cercetărilor apărute în *Limba română* s-a lărgit ; nivelul ei științific a făcut reale progrese. S-a accentuat legătura cu practica și cu învățămîntul.

Acad. Iorgu Iordan, redactorul responsabil al publicației, după o rodnică și îndelungată activitate, a solicitat, datorită unor motive obiective, să fie eliberat din această funcție ; conducerea Academiei R. S. România a desemnat, ca redactor responsabil al publicației, pe acad. Al. Graur.

La intrarea în cel de al patrulea deceniu de apariție, urăm revistei *Limba română* ca paginile ei să răspîndească, în continuare, cercetările și succesele lingvisticii românești, ilustrate prin contribuțiile lingviștilor consacrați și, mai ales, ale tinerei generații care se afirmă.

FLORICA DIMITRESCU

Dicționar de cuvinte recente

București, Editura Albatros, 1982, 535 p.

Lexicul este dintre compartimentele limbii acela în care legătura între evoluția societății și istoria limbii se manifestă în modul cel mai direct și mai evident ; considerînd limba ca un ansamblu, un sistem al sistemelor (fonologic, morfo-sintactic, lexical), în care funcția și valoarea fiecărui element sînt determinate de relația cu celelalte elemente, sistemul lexical apare drept cel mai „deschis".

Dicționarele consemnează unitățile lexicale și sintagmele noi, care îmbogățesc vocabularul și reflectă schimbările intervenite în viața social-politică, economică și culturală, pe plan intern și internațional. Continua înnoire a lexicului românesc a fost observată de multă vreme, odată cu pătrunderea în limba română literară a împrumuturilor din alte limbi (încercările de glosare, în cronici, a cuvintelor noi sînt o dovadă în acest sens). Apariția, la mijlocul secolului al XIX-lea, a primelor dicționare de neologisme (I. D. Negulici, 1848 ; T. Stamati, 1851 ; E. Protopopescu și V. Popescu, 1860 ; Cernovodeanu, 1862 ; V. Popescu, 1863 ; G. Antonescu, 1863) și larga lor răspîndire denotă că publicarea lor răspundea unor necesități reale. Titlul unora dintre aceste dicționare este semnificativ [1].

*

După apariția bogatului *Dicționar de neologisme* de Florin Marcu și Constant Maneca (ed. I, 1961 ; ed. a III-a, 1978), lexicografia românească s-a îmbogățit, în ultimul timp, prin publicarea *Dicționarului de cuvinte recente*, elaborat de Florica Dimitrescu. Lucrarea reprezintă, după cum arată autoarea, „un început" (p. 20), o încercare de a înregistra, la zi, înnoirea vocabularului românesc actual, fiind, în linii mari, un bilanț al îmbogățirii permanente a lexicului (domeniu în care „intrările" sînt mult mai numeroase decît „ieșirile" din uz).

Prefața (p. 5—21) expune, în general, cursiv și accesibil, concepția după care s-a condus autoarea în redactarea lucrării și aduce unele precizări asupra cuprinsului volumului. Se justifică de-

[1] Cf., de exemplu, cel mai bogat dicționar de neologisme al epocii (11.000 de cuvinte) al lui M. Protopopescu-Pake : *Nou dicționar portativ de toate zicerile noi (radicale), reintroduse în limba română și de termeni tehnici ai științelor, literelor și cărților cu explicație mai întinsă a termenilor de drept și economie politică*, București, 1870 ; vezi, B. Cazacu, *Probleme ale studierii lexicului limbii române literare în sec. al XIX-lea*, în *Studii și cercetări lingvistice*, XIII (1962), nr. 4, p. 479—489.

numirea și noțiunea de „cuvînt recent" (care cuprinde formații noi din elemente preexistente în limbă, împrumuturi, sensuri noi și unele sintagme) față de „neologism" (p. 5—6). Noțiunea de „cuvînt recent" este, de fapt, mai complexă, în sensul că o unitate lexicală nouă are un statut diferit în diverse medii socio-culturale și socio-profesionale. (Autoarea a avut, fără îndoială, intenția de a înregistra o „medie" a utilizării termenilor recenți ; pentru aceasta, ar fi fost necesară, însă, o selectare critică a acestora bazată pe o integrare a lor în vocabularul actual). Se menționează corpusul excerptat, limba presei din ultimii 20 de ani, completat cu date din limba vorbită curentă [2], și se face precizarea utilă că „lucrarea de față are mai puțin specificul unui dicționar lucrat după o tehnică lexicografică instituționalizată și este mai curînd ceea ce în lingvistica germană se numește un Wortregister" (p. 8), adică o arhivă, un inventar lexical. Autoarea arată că lucrarea se adresează „publicului larg" și „are particularitățile unui dicționar descriptiv" (p. 8). „Caracterul uzual al dicționarului — subliniază Florica Dimitrescu — este exprimat prin indicarea pronunțării și a accentuării (sic !) termenilor de origine străină, a scrierii cuvintelor și prin definirea acestora" (p. 8—9) ; totodată este evidențiată valoarea dicționarului pentru istoria vocabularului românesc, rezultată, în primul rînd, din datarea cuvintelor înregistrate, din atestarea unor particularități ale limbii și stilului presei și din evidențierea caracterului internațional al dezvoltării vocabularului actual al limbii române prin împrumuturi și prin formații interne (p. 9—10).

Descrierea structurii articolelor din dicționar (p. 9—10 și urm.), cu indicarea criteriilor de selecționare a cuvintelor-titlu facilitează consultarea lucrării.

Autoarea distinge trei categorii de cuvinte de origine străină : împrumuturi propriu-zise, cu o circulație mai largă în limba română, împrumuturi cu o sferă mai redusă de circulație, care poartă indicația franțuzism, anglicism etc. și xenisme, cuvinte de origine străină neadaptate la sistemul limbii române (cu indicația *cuv. fr.*, *cuv. engl.*, *cuv. it.* etc., care exprimă implicit și atitudinea autoarei față de utilizarea cuvîntului respectiv). Sînt o serie de precizări necesare, cu caracter mai mult sau mai puțin convențional, dar care îi pot crea cititorului nespecialist unele nedumeriri (de exemplu, deosebirea propusă de autoare între *franțuzism* și *cuv. fr.*). Autoarea s-ar fi putut raporta, în elucidarea unor asemenea situații, la cunoscuta distincție terminologică din lingvistica germană, între *Lehnwort* (cuvînt împrumutat) și *Fremdwort* (cuvînt străin) [3].

*

Consultarea atentă a dicționarului, primit, în general, favorabil de către specialiști [4], impune cîteva observații și

[2] Un argument în acest sens ar putea fi constatarea că între apariția unui cuvînt în limba vorbită și consemnarea lui în scris poate trece un anumit interval de timp. Cf. observațiile Mariei Dumitrescu, *Leksika sovremmenogo russkogo jazyka*, București, 1980, în legătură cu conținutul termenului „nou" (rus. „novoe"), p. 9—10 ; vezi și interesantele observații din *À propos du „sentiment néologique"* de B. Gardin, G. Lefèvre, G. Marcellesi, M. Fr. Mortuneux, în *Langages, La néologie lexicale*, déc. 1974, nr. 36, p. 45—52.

[3] Cf. Th. Lewandowski, *Linguistisches Wörterbuch*, I—III, Heidelberg, 1973—1975, s.v. *Fremdwort* (p. 208—209) și s.v. *Lehnwort* (p. 283—284).

[4] Vezi recenziile semnate de Gh. Bulgăr (*Civilizație și limbaj*, în *România literară*, an XV, nr. 22, joi 27 mai, 1982, p. 8) și Luiza Seche (*Un dicționar util*, în *Scînteia*, 27 mai 1982, p. 4).

sugestii în perspectiva unei eventuale noi ediții, îmbogățite, sau a completării lui prin volume suplimentare (cf. p. 10).

În lexicologie, ca și în gramatică, descrierile, inventarele diverselor categorii de unități nu au valoare dacă materialele nu sînt corect identificate în izvoare. Chiar dacă ne situăm pe o poziție strict descriptivă — enunțată de autoare în prefața lucrării —, totuși anumite delimitări sînt necesare, mai ales din punctul de vedere al cititorului care apelează la dicționar. Cu toate că termenul *cuvînt* are o accepțiune unanim acceptată în limba comună, lingviștii au poziții variate în definirea acestui termen (în linii mari, se știe că este vorba despre una dintre unitățile de bază ale limbii — semantică, fonologică și gramaticală).

În perspectiva dicționarului, apare ca necesară discutarea criteriilor de selectare a materialului lexical, mai precis a statutului cuvîntului-titlu. De exemplu, dicționarul înregistrează termenul „*cacaorie* s.f. 1973 (formație glumeață) — Întreprindere în care se fabrică produse cu cacao", trimițînd, pentru exemplificare, la cuvîntul *ciocolaterie*, unde se dă următorul citat din *Flacăra* : „[...] Pe bună dreptate, cititorul nostru se întreabă pe cînd produse de *cacao-rie* sau cine știe ce fel de... *rie*" (s.n.). Autoarea a introdus, în aceste condiții, în dicționar un cuvînt titlu : *cacaorie* (!).

Alt exemplu discutabil ni-l oferă includerea în dicționar a unui cuvînt-titlu într-o formă eronată : „*schippo* s. (cuv. it.) Femeile nu mai îndrăznesc să iasă singure pe stradă cu o geantă în mînă. Ele sînt sistematic atacate de motocicliști care practică așa-numita «schippo» (sic !) (smulgerea genții... din zbor)". Autoarea menționează, în finalul articolului, atît pronunțarea corectă a cuvîntului : *șipo*, cît și forma italiană originară : *scippo*, ceea ce nu este, însă, suficient pentru a justifica introducerea în dicționar a cuvîntului-titlu, sub forma greșită, *schippo* [5].

În fond, problema care se pune este, așa cum am amintit, cea a criteriilor (subiective sau obiective) de selectare a termenilor în dicționar. Autoarea a sesizat importanța acestei probleme, încercînd să găsească anumite soluții (vezi p. 12—13), între care cea a „răspîndirii cuvintelor în limba română", pe baza unei duble atestări („au existat în fișierul nostru minimum două citate") ; se admit și excepții, în sensul includerii termenului în dicționar, pe baza unei singure atestări („hapax", vezi p. 8 și 13). Fișierul însă, adesea, nu pune decît o ipoteză ; într-o arhivă lexicală pot fi consemnate toate atestările ; un dicționar presupune însă o triere a materialului, o ierarhizare valorică.

În aceeași ordine de idei, este discutabilă introducerea în dicționar a unor forme refăcute de autoare, inexistente ca atare în sursele excerptate : „*avenida* s.f. Stradă mare, bulevard (în Spania, Portugalia, America Latină" — «Existența acestei citadele incașe care [...] ar fi fost împodobită cu magnifice palate și *'avenidas'*, pavate cu aur și argint [...]», (cuv. sp.)" ; „*misfit* s. (cuv. engl.). «Unde sînt temele grandioase ale lui Kramer : rasismul [...] sau ferocitatea americanului mijlociu [...] care socoa-

[5] De asemenea, considerăm ca neindicate pentru includerea în dicționar titluri de cărți (de exemplu : *disco-ghid-róck* s.n.". De curînd a apărut, în cadrul Editurii Muzicale, remarcabila carte *Disco-ghid-róck* de Daniela Caraman Fotea și Florian Lungu [...]") sau a unor cuvinte de tipul *Kogái* s. „Această nouă formă de democrație pe care o constituie mișcările de cetățeni în Japonia este în fapt legată de un singur cuvînt : *kogai* (poluare)".

te *'misfits'*, adică 'neisprăviți', pe toți acei care nu se aliniază la dezolanta mediocritate a lui 'average american'»". Autoarea a introdus în dicționar forme de singular neatestate în limba română, pornind de la formele de plural din spaniolă, respectiv din engleză ; menționăm că, în ambele cazuri, autorii citați au folosit, nu întîmplător, cuvintele, neîncorporate în sistemul gramatical al limbii române, între ghilimele.

Bazele lexicografice obiective ale unui dicționar de cuvinte recente nu sînt ușor de stabilit. Ale autoarei sînt, oarecum, prea largi, ea depunînd o muncă susținută pentru a include cît mai multe „cuvinte recente". Nu știm însă în ce măsură meritau să fie înglobate creațiile publicistice, individuale, ocazionale, pasagere (în formularea autoarei : „acest dicționar are menirea să consemneze, uneori, numai trecerea prin limba română a unor împrumuturi sau creații pe teren românesc", p. 13—14), cum ar fi : *„caragián* adj. — De tipul celui al artistului Toma Caragiu — [...] face față crocodilianului umor *caragian" ; hasdeián* adj. — care aparține lui B. P. Hasdeu — „[...] Literatura română veche, reconstituită din studii și fragmente *hasdeiene* [...]" — sau *marinsorescián,-ă* adj. „[...] spirit *marinsorescian" ;* este cert, însă, că anumite sintagme, bimembre sau trimembre, introduse drept cuvinte-titlu sînt de prisos, încărcînd inutil dicționarul ca, de exemplu, titulatura unor unități comerciale, firme etc. : *restaurant-berărie, restaurant-terasă, tricotaj(e)-mercerie, restaurant-hotel-școală, textile-galanterie-tricotaje.* Desigur, creativitatea lexicală poate recurge la cuvinte compuse, derivate, sintagme ; lingvistul urmează să le introducă într-un dicționar drept cuvinte-titlu numai în măsura în care are certitudinea că ele s-au lexicalizat, au devenit, adică, unități lexicale propriu-zise. Neprocedînd astfel, riscăm să consemnăm în dicționar un număr excesiv de formații. De pildă, în vocabularul actual, se înregistrează forme de feminin noi, derivate prin moțiune de la formele corespunzătoare masculine (de tipul *astronaută, marinăriță),* care marchează, pe plan lingvistic, un aspect al stadiului de dezvoltare a societății noastre, în care femeia, dobîndind drepturi egale cu bărbatul, exercită noi îndeletniciri (de aici și valoarea social-istorică a dicționarului). Datorită faptului că sistemul limbii nu permite întotdeauna crearea unor asemenea forme, apar o serie de compuse bimembre, alcătuite cu *femeie* —, dar aceasta nu justifică consemnarea, în dicționar, a peste 40 de asemenea compuse cu o valoare lexicală „transparentă" (de la *femeie-agronom* și *femeie-artist(ă)* pînă la *femeie-toreador* și *femeie-țesător* [6]).

În redactarea dicționarului, ar fi fost necesară mai multă atenție pentru notarea unor amănunte cu caracter tehnic normativ, indispensabile unei lucrări adresate publicului larg (vezi p. 8, 9).

---

[6] În orice caz, autoarea ar fi trebuit să facă trimiterile respective între formele corespondente, de tipul *astronaută, femeie-astronaut(ă)* și de asemenea să includă consecvent, în dicționar, termenii noi, mai ales cînd sînt de același tip ; de exemplu, la cuvîntul-titlu *femeie-obiect,* s.f. „— Femeie redusă la starea de obiect de plăcere — [...]" ; în citatul ilustrativ, lîngă *'femeia-obiect'*, apare *'bărbatul-obiect'*. Ultimul termen compus nu este inclus în dicționar printre cuvintele-titlu. Vezi, de asemenea, la cuvîntul-titlu *pashil* s.n., în cadrul citatului, termenul *dorlostan* care nu este consemnat în dicționar : „[...] *Dorlostanul,* la rîndul său, se distinge prin extensibilitate și elasticitate [...]". Printre alte omisiuni, care ar trebui remediate într-o nouă ediție, este și neindicarea etimologiei sau a modului de formare a termenului (vezi, de exemplu, *terocél, terturán* ; în unele cazuri, ar fi trebuit notat : *etim. necunoscută).*

Astfel, uneori, pronunțarea nu este indicată (vezi cuvîntul hindus *panchayáta* „adunare locală").

Materialul consemnat în dicționar oferă, nu rareori, posibilitatea de a constata predilecția în publicistica actuală pentru un anumit tip de formații, ca și productivitatea lor în limbă [7]. Este instructivă astfel consemnarea numeroșilor termeni compuși cu *auto-* : [8] *autoacuzație, autoadapta, autoapreciere* etc., ca și aceea a formațiilor în *ist/-ism* [9] : *festivist/festivism ; protocronist/protocronism ; sufletist/sufletism* etc. În același sens, s-ar putea aminti concurența dintre unele creații care exprimă, cu ajutorul unui element savant, noțiunea de superlativ ; *extra- (extradur), hiper- (hiperdezvoltat), super- (superrezistent), ultra- (ultrarapid).*

Dicționarul de cuvinte recente — care înfățișează „neologia în mers" a limbii și pe care l-am fi dorit ceva mai selectiv în ceea ce privește includerea anumitor termeni și mai riguros în realizare — este reprezentativ pentru noile tendințe ale lexicului actual, cuprinzînd, așadar, unele indicații folositoare nu numai pentru cititorul obișnuit al presei, ci și pentru cercetătorul lexicului limbii române.

B. CAZACU

MARIA CVASNÎI CĂTĂNESCU

Structura dialogului din textul dramatic (cu referire la dramaturgia românească)

București, Universitatea din București, Facultatea de limba și literatura română, 1982, 205 p.

Cercetarea istorică a limbii române literare s-a îmbogățit de curînd cu o valoroasă lucrare avînd ca obiect studierea textului dramatic din punctul de vedere al structurii dialogului, așadar al trăsăturii lui lingvistice și stilistice fundamentale. Se cuvine să fie subliniată din capul locului originalitatea temei, întrucît în literatura românească de specialitate contribuțiile de acest gen sînt sporadice și disparate, limitate fiind la descrierea și interpretarea unora sau altora dintre particularitățile lingvistice și stilistice ale operelor dramatice, cu deosebire ale comediilor lui V. Alecsandri și I. L. Caragiale. Cu puține excepții însă, aceste studii se întemeiază, de fapt, pe o altă concepție, urmărind fie cercetarea „limbii" scriitorului, fie mijloacele de expresie ale artei lui literare, fără a stărui asupra modalității stilistice proprii textului dramatic, adică asupra dialogului. Este ceea ce își propune și realizează autoarea cărții cu titlul de mai sus, circumscriindu-și cu grijă aria de investigație, astfel încît să ofere o imagine cuprinzătoare, privită diacronic, a varietății și complexității trăsăturilor ce definesc țesătura internă a comunicării dialogate, așa cum se înfățișează ea în textul dramatic.

Faptele sînt excerptate din operele a 31 de autori, reprezentînd genul dramatic din literatura română pe o perioadă de mai bine de un secol și jumătate (1780—1944). Dintre aceștia, 12 scriitori aparțin secolului al XIX-lea, iar 19, secolului nostru.

Lucrarea, precedată de o foarte bogată listă bibliografică (izvoare și referințe), cuprinde trei secțiuni. În *Introducere* (p. 17—45) sînt definite conceptele cu care se operează (dialogul, comunicarea dialogată orală, comunicarea dialogată scrisă, participanții la dialog, replica). Urmează cea mai amplă parte (p. 46—173), și anume *Nivelul verbal al textului dramatic și struc-*

[7] Vezi constatările autoarei înseși, în *Limba română*, XI, 1962, nr. 3, p. 397.
[8] Vezi Mioara Avram, în *Limba română*, XXIII, 1974, nr. 2, p. 113—122.
[9] Vezi Iorgu Iordan, în *Limba română*, X, 1961, nr. 4, p. 296.

tura dialogului, cu subdiviziunile : dialogul cu replici repetate, dialogul cu replici întrerupte, dialogul cu replici narative, pseudo-dialogul, aparté-ul, monologul și relația de dialog. Acestea se subîmpart, la rîndul lor, în numeroase paragrafe. Cea de a treia secțiune (p. 173—201), *Nivelul neverbal al textului dramatic și structura dialogului*, cuprinde capitolele : *(1)* relația verbal — neverbal și *(2)* relația neverbal — verbal. Fiecărei secțiuni și fiecărui capitol li se rezervă cîteva pagini de *Observații finale*, cu caracter sintetic și generalizator, iar întregii lucrări, o *Încheiere* (p. 201—205), unde sînt puse în evidență rezultatele obținute din analiza evoluției tehnicilor dialogului ca structură de bază a textului dramatic.

Chiar numai simpla înșirare a capitolelor și a subdiviziunilor cărții — lăsînd la o parte delimitarea judicioasă a paragrafelor — relevă caracterul sistematic al unei lucrări structurate și subordonate cu rigoare obiectului supus cercetării.

Introducerea reține atenția prin modul cum este selectată informația teoretică din surse recente foarte variate, raportate la noțiunile utilizate de-a lungul întregii demonstrații. Nu e o exagerare, cred, cînd afirm că autoarea „a epuizat" aceste izvoare și că a știut, în același timp, să se limiteze la datele esențiale, necesare fundamentării științifice a propriei sale concepții. Ca metodă, se fac următoarele precizări : „Prezentăm, deci, un *set de procedee distincte*, clasificabile și interpretabile din diverse puncte de vedere și descrise *diacronic* ; am respectat însă condiția «criteriilor unitare», în interiorul fiecărui procedeu discutat. Metoda de lucru este tradițională, de orientare lingvistică — stilistică, dar cu sugestii provenite și din alte direcții de cercetare (în special în capitolul despre elementele neverbale din dialog)" (p. 43).

Este necesar să fac precizarea că abordarea tradițională a temei nu înseamnă aici nicidecum adoptarea unor principii de lucru perimate, ci adecvarea metodei la o realitate lingvistică și istorică dată, ale cărei procedee sînt susceptibile să fie descrise și interpretate, fără riscuri, de pe această poziție, cu atît mai mult cînd cel care efectuează o astfel de cercetare nu ignorează cuceririle mai noi din sfera disciplinei lui, ci face uz de ele, potrivit spiritului de care metoda sa dorește că se lase călăuzită.

Autoarea afirmă (p. 42) că nu a intenționat să construiască o teorie generală și o tipologie a dialogului dramatic, obligată fiind să-și modifice substanțial, de la un capăt la altul, criteriile de clasificare, fapt ce ar fi deplasat pe un plan oarecum secundar ideea de unitate a lucrării. Cu toate acestea, lucrarea conduce, datorită tocmai gamei multiforme a procedeelor descrise, spre numeroase sugestii cu caracter generalizator care pot constitui un punct de plecare fertil în vederea elaborării unei teorii a dialogului dramatic. Unitatea cărții nu e periclitată prin deplasarea succesivă a discuțiilor la alt nivel, cu fiecare capitol și, deci, prin modificarea criteriilor de clasificare. Unitatea ei poate fi „refăcută" dintr-o sumă de procedee, variabile prin forța lucrurilor și, deseori, divergente. Dacă lucrurile ar sta altfel, originalitatea fiecărui autor dramatic în parte ar fi oarecum afectată, fapt ce ar anula coeficientul de individualitate stilistică prin care orice operă, dramatică sau nu, aspiră să-și asigure un loc nedisputat de altul în ierarhia valorilor estetice. Evident că variațiile pe marginea aceluiași procedeu nu pot fi infinite, de la un scriitor la altul ; ele sînt determinate de ceea ce le impune statutul, variabil între anumite limite,

al replicii ca element constitutiv al dialogului în astfel de texte.

Este un fapt îndeobște cunoscut că reacția cititorului în fața unui text construit prin mijloace de compoziție specifice prozei (poeziei) de tip narativ sau descriptiv este alta decît aceea a spectatorului care asistă la „desfășurarea" acțiunii prin dialogul „viu", angajat oarecum în prezența lui de către personaje pe scenă. Între lectura comediei *O scrisoare pierdută* și spectacolul cu aceeași piesă deosebirea principală constă în aceea că, în ultimul caz — abstracție făcînd de elementele extratextuale (decor, costume etc.) — actualizarea prin vorbire, gestică și mimică a conținutului piesei colaborează la crearea impresiei de realitate petrecută sub ochii spectatorului. De aici și senzația mult mai puternică de autenticitate și, ca urmare, de tensiune emoțională ce se asociază cu ceea ce „se întîmplă" pe scenă. Or, factorul lingvistic care favorizează și asigură menținerea, creșterea sau descreșterea acestei stări interioare participative este mecanismul înlănțuirii și al codeterminării replicilor în dialog, altfel spus, al jocului și mai cu seamă al șocului replicilor care diferențiază și individualizează intervențiile locutorilor în planul acțiunii. S-ar putea defini această tehnică subtilă de manevrare a tehnicilor de construire a dialogului, nuanțate deseori aproape insesizabil la prima vedere, cu afirmația unui lingvist, Emmon Bach, potrivit căreia cele mai bune răspunsuri sînt acelea care conduc la noi întrebări. E de prisos să spunem că un dialog dintr-o piesă de teatru în care o replică nu ar impune și nu ar chema-o pe alta s-ar condamna de la sine la monotonie lineară și prin aceasta la estomparea reliefului psihologic tensionat al comportamentului individual al personajului.

Autoarea lucrării de față are meritul de a fi arătat pas cu pas în ce constă complexitatea structurii replicii în raport cu dialogul, în centrul atenției situîndu-se, cum era și firesc, operele dramatice ale lui Alecsandri, I. L. Caragiale, B. Șt. Delavrancea și Camil Petrescu. Ea face un fel de anatomie a procedeelor de construcție, punîndu-le în legătură cu „fiziologia", deci cu funcția îndeplinită de acestea în textul dramatic. Este sigur că spectatorul nu sesizează decît efectul lor estetic, fără să surprindă și alcătuirea lor lingvistică decît pe un plan general și așa-zicînd empiric. Cercetătorul însă este interesat să coboare în miezul lucrurilor, așa cum procedează autoarea cărții, să descrie faptele, să le explice și să le interpreteze. Cînd aflăm, de pildă, că o replică se poate repeta într-o scenă în forme variate, că repetarea poate fi parțială imediată sau repetare integrală prin reluarea unei replici anterioare, că dialogul poate fi întrerupt prin replică în diverse feluri, că există o tehnică complexă de integrare a replicii narative în dialog, un „dialog-digresiune" sau cînd destinatarul narațiunii devine „coautor" al acesteia etc. — situațiile din urmă reprezentînd inovații în arta dialogului la I. L. Caragiale — ne găsim în fața textului dramatic privit din interiorul lui și nu „din stal", așa cum un naturalist se apropie și ne apropie de înțelegerea structurii și a funcțiilor unei plante altfel decît vizitatorul unei grădini botanice, care se lasă stăpînit de impresiile „din afară" ale lucrurilor, fără a bănui complicata și variata lor organizare lăuntrică, generatoare de efecte estetice.

Sînt interesante constatările făcute în legătură cu evoluția mijloacelor de realizare a dialogului, de pildă frecventa utilizare a aparté-ului în primele comedii, mai ales la Alecsandri, folosirea lui echilibrată la I. L. Caragiale și lo-

cul larg pe care îl ocupă în teatrul lui Delavrancea (p. 148—151). În literatura dramatică din secolul al XX-lea, procedeul cade în desuetudine, fiind suplinit prin aparté-ul parțial și pseudo-aparté (p. 153—154). Un loc important detine acum, ne informează autoarea, solilocviul (p. 101) și tendința către construcția adresată a mesajului (p. 172), precum și gesturile cu valoare referențială (p. 189). Procedeul din urmă intră în sfera de cercetare a nivelului neverbal al textului dramatic, capitol instructiv și complementar celui anterior. De notat, în aceeași ordine de idei, și prezența personajului mut, o inovație a dramei psihologice din secolul nostru, îndeosebi la Camil Petrescu și G. M. Zamfirescu. Se poate vorbi despre o evoluție a tehnicilor de construcție a dialogului de la forme mai mult sau mai puțin elementare, — cum este aparté-ul — la altele, ținînd de interiorizarea reflecției (p. 201). De bună seamă că acest lucru trebuie explicat prin însăși natura textului dramatic, adică prin faptul că el este reprezentat în secolul trecut mai ales prin comedii, iar în secolul al XX-lea în special prin drame. Or, drama presupune un proces mai amplu de interiorizare și, în consecință, de utilizare a unor procedee tehnice mai adecvate acestei condiții.

A afirma că o astfel de lucrare este binevenită înseamnă a spune prea puțin. Ea se înscrie în rîndul cărților scrise cu măsură, cu claritate și cu o probitate științifică exemplară. Autoarea străbate dominînd un material imens și eterogen, din care extrage tot ce putea fi supus comentariului la obiect și apt să constituie premisele unei teorii a textului dramatic.

S-ar putea și ar fi de dorit ca o asemenea carte să constituie un îndemn pentru studierea mai îndeaproape a mijloacelor lingvistice caracteristice textelor narative sau descriptive din literatura română. Oricum, un început izbutit, și nu cu una dintre cele mai la îndemînă forme de compoziție literară, a fost făcut.

ȘTEFAN MUNTEANU

Valori bibliofile din patrimoniul cultural național. Valorificare-cercetare

Rîmnicu Vîlcea, Muzeul județean Vîlcea, 1980, 445 p.

Comunicările prezentate în cadrul sesiunii organizate în mai 1980 de către Consiliul Culturii și Educației Socialiste la Rîmnicu Vîlcea au apărut recent într-un volum editat de Muzeul județean Vîlcea. Inițiativa trebuie salutată cu atît mai mult, cu cît primul articol al volumului pune o problemă importantă pentru cultura noastră veche, modernă și contemporană, aceea a necesității urgentării elaborării și publicării bibliografiei naționale retrospective (cărți și periodice).

Din *Cuvîntul înainte* al lui Virgil Cîndea aflăm că la sesiune au participat oameni de știință și cultură, istorici literari, specialiști din biblioteci, din muzee și din oficii pentru patrimoniul cultural național din întreaga țară, manifestarea constituind „o nouă dovadă a înțelepciunii recentelor măsuri privind ocrotirea, evidența și valorificarea cărții ca parte însemnată a patrimoniului cultural național" și demonstrînd încă o dată „locul și rolul cărții, care rămîne cea mai delicată, dar deopotrivă cea mai înaltă și persistentă expresie a gîndului și sensibilității românești din evul mediu și pînă azi" (p. 4).

După *Cuvîntul înainte* (p. 3—4) și studiul mai dezvoltat al Angelei Popescu Brădiceni, intitulat *Conceptul de bibliografie națională retrospectivă română în lumina cerințelor istoriei na-*

ționale (p. 5—26), urmează articolele celor 72 de autori, grupate în șase capitole : I. *Contribuții la istoria tiparului rîmnicean — 275 de ani de la prima tipăritură* (p. 27—92) ; II. *Contribuții la Bibliografia românească veche* (p. 93—138) ; III. *Circulația cărții vechi românești*, (p. 139—202) ; IV. *Însemnări și autografe* (p. 203—262) ; V. *Colecții bibliofile* (p. 263—329) și VI. *Valorificarea patrimoniului bibliofil* (p. 331—437).

Nu ne vom referi, în continuare, la diversele aspecte pe care le înfățișează autorii articolelor incluse în cele șase capitole ale volumului de față, ci la o singură și importantă problemă de interes major pentru cultura noastră veche, modernă și contemporană, și anume la *bibliografia națională retrospectivă (cărți și periodice)*, întrucît această problemă a mai fost dezbătută în cadrul Societății de științe filologice la sesiunile de la Cluj-Napoca (1977) și la Alba Iulia (1981).

Acum cinci ani am exprimat părerea că elaborarea și publicarea bibliografiei naționale retrospective (cărți și periodice) nu poate fi sarcina unui singur colectiv, ci o operă de colaborare „între institutele de cercetare și catedrele din învățămîntul superior în condițiile planului de integrare a învățămîntului cu cercetarea“ [1]. Cred că este bine venită opinia lui Virgil Cîndea care consideră, pe bună dreptate, în *Cuvîntul înainte* : „Această acțiune de anvergură națională nu mai poate fi încredințată unei singure instituții, unui grup restrîns de specialiști“, ea trebuind „să fie rodul unei cooperări la care să participe specialiști din toată țara“ (p. 4). Pentru realizarea acestei opere, Angela Popescu Brădiceni, autoarea studiului menționat, propune constituirea unei comisii naționale alcătuită din reprezentanți ai *Academiei Republicii Socialiste România, Ministerului Educației și Învățămîntului* și *Consiliului Culturii și Educației Socialiste*.

Care este, de fapt, stadiul actual al elaborării bibliografiei naționale retrospective (cărți și periodice) după aproape un secol de la adoptarea planului propus de către Ion Bianu și aprobat de Academia Română ? După cum se știe, Timotei Cipariu, Al. Odobescu și B. P. Hasdeu au susținut, printre primii, ideea alcătuirii unei bibliografii naționale retrospective, iar Ioan Bianu, pe atunci bibliotecar al Academiei Române, a conceput în anul 1895 un plan concret de elaborare și principii călăuzitoare. În cei 87 de ani care au trecut de la aprobarea planului, Academia Română a editat, începînd cu anul 1903 și pînă în anul 1944, patru volume ale *Bibliografiei românești vechi*, cuprinzînd cărțile apărute între anii 1508 și 1830 (autori I. Bianu, Nerva Hodoș și Dan Simonescu). Această operă a fost considerată la vremea respectivă drept „...cel mai important auxiliar pentru literatura românească mai veche... măreț conceput și strălucit realizată“ (Gustav Weigand). N. Iorga aprecia opera astfel : „Multe generații de cercetători și-o vor trece recunoscătoare, din mînă în mînă, prețuind într-însa una din cele mai frumoase opere ale curentului european modern, ce a învins pe deplin în știința noastră istorică“ [2]. Dar această operă monumentală se oprește la anul 1830. În cadrul sesiunii de la Rîmnicu Vîlcea, ne informează Virgil Cîndea în *Cuvîntul înainte*, „a avut loc și o masă rotundă la care participanții și-au exprimat puncte de vedere în legătură cu conceptul de

[1] I. Hangiu, *Bibliografia națională retrospectivă și progresul științelor filologice*, în *Limbă și literatură*, vol. I, 1977, p. 85—88.

[2] Vezi *art. cit.*, p. 86.

carte veche românească privind normele de completare a *Bibliografiei românești vechi* sau metodologia redactării unei bibliografii naționale retrospective" (p. 3). S-au exprimat două puncte de vedere și s-au făcut propuneri în acest sens: reeditarea *B.R.V.*, cu completările ce se impun, continuarea elaborării și publicării bibliografiei cărții de la 1831 la 1952, după planul Bianu, adaptat cerințelor actuale — aceasta constituind formula minimală și o formulă maximală susținută de Angela Popescu Brădiceni, care consideră *„mult mai oportună elaborarea unei noi ediții complete atît în cazul cărților, cît și al periodicelor* (s.n.) decît publicarea continuărilor, care cu greu pot împăca cerințele de ordin istoric cu cele propuse de o operă gîndită și croită în alte condiții istorice" (p. 21). Această formulă, precizează Virgil Cîndea în *Cuvîntul înainte*, este „cea care a suscitat discuțiile cele mai aprinse privind selecția, criteriile de descriere și de sistematizare a materialelor" (p. 3), și pe bună dreptate. Se știe că planul lui I. Heliade Rădulescu privind biblioteca de traduceri din literatura universală era grandios, dar nu existau atunci posibilități concrete de realizare, ca și planul lui B. P. Hasdeu de a elabora marele dicționar al limbii române, poate și mai grandios, dar departe de a putea fi dus la capăt într-o viață de om.

Credem că nu ne putem angaja — chiar dacă am dispune de specialiști cu o temeinică pregătire filologică și de fonduri necesare — la realizarea unei alte opere care să rivalizeze cu *B.R.V.* Este mai realistă propunerea de a reproduce anastatic (fotografiere) și de a completa această bibliografie, de a continua publicarea bibliografiei cărții românești de la 1831 la 1952. În acest sens, Societatea noastră a înțeles să sprijine urgentarea tipăririi primului volum din bibliografia cărții moderne, cuprinzînd, în ordine alfabetică, după numele autorilor sau în absența lor, după titlu, cărțile apărute între anii 1831 și 1918 (literele A-C), lucrare elaborată de Biblioteca Academiei R. S. România, care urmează să apară la Editura științifică și enciclopedică.

În ceea ce privește bibliografia periodicelor, cultura noastră națională este lipsită de un instrument de lucru complet, la îndemîna oricărui cercetător. Catalogul alfabetic al ziarelor, revistelor, buletinelor se oprește la anul 1918. De la apariția primului tom al *Publicațiunilor periodice românești*, apărut în 1913 prin strădania lui Nerva Hodoș și Al. Sadi-Ionescu, cu o prefață de I. Bianu, au trecut 56 de ani — mai mult de o jumătate de secol — cînd al doilea tom din 1969 a completat catalogul pînă în anul 1918. În ultimele decenii s-au întreprins numeroase cercetări privind periodicele românești, dar nimeni nu știe exact cîte reviste și ziare au apărut în perioada interbelică. Putem să rămînem indiferenți față de o asemenea problemă care nu și-a găsit rezolvarea? Cîte dintre ziarele și revistele noastre sînt în colecții complete și se păstrează satisfăcător în bibliotecile mari ale țării? Nu este aceasta o problemă de patrimoniu al culturii naționale? Dacă ne vom întoarce la secolul al XIX-lea numai pentru motivul că autorii bibliografiei periodicelor nu au gîndit așa cum gîndim noi astăzi și vom lăsa în continuare neînregistrate publicațiile perioadei interbelice, mă tem că și peste o jumătate de secol vom discuta conceptul de bibliografie națională retrospectivă și tot nu vom ajunge la vreun rezultat, iar revistele și ziarele se vor deteriora.

Să mergem pe drumul cel mai scurt pentru a ajunge la scop: *continuarea lucrărilor începute, completarea lor cu titlurile de cărți sau periodice neînre-*

gistrate, urgentarea aducerii la zi a bibliografiilor începute și — ceea ce este necesar — *întocmirea indicilor. Buletinul S.S.F.* pe anul 1982 va cuprinde comunicările prezentate în cadrul simpozionului de la Alba Iulia din decembrie 1982 cu tema *Bibliografia națională retrospectivă (cărți și periodice)* — *obiectiv major al progresului științelor filologice.* Adresăm tuturor factorilor de răspundere — institutelor de cercetare științifică, catedrelor din învățămîntul superior și din învățămîntul de cultură generală, muzeelor și oficiilor județene pentru patrimoniu cultural național din întreaga țară — apelul de a ne uni toate forțele în vederea urgentării elaborării și publicării bibliografiei naționale retrospective (cărți și periodice).

Ne exprimăm convingerea că filialele și subfilialele Societății de științe filologice vor înțelege importanța problemei și se vor situa în primele rînduri ale cercetărilor bibliografice viitoare.

I. HANGIU

WERNER BAHNER

Forme, idei, evoluții în literaturile popoarelor romanice

Traducere de YVETTE DAVIDESCU, București, Editura Univers, 1982, 358 p.

A apărut de curînd — și pentru buna inițiativă trebuie să felicităm editura Univers — o culegere de studii datorate lui Werner Bahner, directorul Institutului de lingvistică din Berlin (R.D.G.), sub titlul cuprinzător, dar deplin adecvat: *Forme, idei, evoluții în literaturile popoarelor romanice.* Autorul, unul dintre romaniștii de seamă ai vremii noastre, discipol al lui Werner Krauss și singurul dintre elevii acestuia care a îmbrățișat îndeosebi lingvistica, e un erudit de o anvergură puțin obișnuită azi, cînd specializările se îngustează tot mai mult iar creșterea volumului de informații se produce exponențial. În adevăr, Werner Bahner realizează performanța, care nu e la îndemîna oricui, de a fi la el acasă în toate provinciile romanității, de la extremul vest luzitan pînă la țara noastră, și anume stăpînind, cu aproape egală competență, atît limbile, cît și literaturile respective.

Studiile cuprinse în volumul de curînd apărut pun clar în lumină, odată cu remarcabila întindere a cunoștințelor savantului german, și metoda sa de lucru, de tip eminamente științific, bazată pe documentare exhaustivă, obiectivitate, un sistem explicativ de obîrșie marxistă, utilizat fără rigidități ori generalități simplificatoare. Fiind un învățat riguros și exact și nu un literat în travesti, Werner Bahner e mai interesat de substanță decît de formă. Spre deosebire de școala franceză, mai bine cunoscută la noi, ai cărei reprezentanți se complac adesea în piruete stilistice și în orice caz validează așa-zisul aspect „creator" al criticii — pîndit, cum bine se știe, de riscul arbitrarului și al capriciului impresionist —, Bahner aduce în cercetările lui temeinicia școlii germane, mai puțin atrăgătoare, cu originalități mai puțin stridente, în schimb impecabilă în recenzarea izvoarelor, prudentă în presupoziții, solidă în argumentare, moderată în concluzii.

Studiile din *Forme, idei, evoluții...* sînt fie de caracter punctual, limitate la una dintre culturile romanice, fie de caracter sintetic, abordînd în perspectivă tranversală întreaga Romanie. Dintre cele dintîi remarc cercetarea asupra rolului lui Dante în formarea și emanciparea limbii literare italiene. Bahner demonstrează aci convingător că practica creatoare a genialului florentin depășește nu numai canonul ce-

lor trei stiluri ale poeticii medievale, ci și propriile teorii ale scriitorului din *De vulgari eloquentia* (unde folosirea limbii italiene era recomandată exclusiv în domeniul stilului înalt).

Abordînd *Pentameronul* lui Basile, socotit de Croce drept cea mai valoroasă operă a barocului italian, Bahner procedează la o comparație meticuloasă și edificatoare cu *Decameronul* lui Boccaccio, corelînd diferențele de finalitate și stil cu datele contextului socio-cultural. Ambiguitatea *Pentameronului* e strîns legată de ceea ce semioticienii numesc astăzi „coduri de emisie", de mediul cultural al Neapolelui de la începutul secolului al XVII-lea. Așa se explică, pe de o parte, tematica folclorică, trimițînd la străvechi arhetipuri indo-europene, manifeste și în alte arii lingvistice (de ex., la frații Grimm) ; pe de altă parte, stilul încărcat cu prețiozități, „concetti" și inflexiuni burlești, purtînd amprenta marinismului, dar și cu expresii populare, de o proaspătă putere de sugestie.

Un studiu ingenios și subtil pune în paralelă partea a doua a lui *Don Quijote* cu faimoasa versiune apocrifă a lui Avellaneda, care de mai bine de trei secole n-a încetat să-i pasioneze pe istoricii literari. Bahner reia și dezvoltă opinia lui Thomas Mann, anume că pe parcursul elaborării romanului Cervantes a fost „cucerit" de propriile-i personaje, îndepărtîndu-se tot mai mult de obiectivul inițial, pur satiric. Superioritatea capodoperei sale ar rezida tocmai în renunțarea treptată la intenția de a parodia romanul cavaleresc, prin adoptarea unei structuri de epopee în proză, în care eroii capătă densitate umană și o profundă semnificație simbolică, distanțîndu-se de aspectele caricaturale ale schemei inițiale, pe care Avellaneda (pseudonim neidentificat pînă astăzi) n-a făcut decît să le îngroașe în mod grosolan.

În două remarcabile eseuri despre Rousseau și Mably, Bahner încearcă să redefinească locul celor doi iluștri exponenți ai luminilor franceze în perspectiva controverselor critice ale vremii noastre. Rousseau — lucrul e bine știut și dublul centenar din 1978 a dovedit-o o dată în plus — e încă obiectul unor aprigi dispute : pentru americanul Lester Crocker el e nici mai mult nici mai puțin decît un protagonist al totalitarismului ; pentru John Chapman și R. A. Leigh e, dimpotrivă, unul dintre ctitorii liberalismului modern, pentru Arnold Hauser e un iraționalist, opus antagonic lui Voltaire și enciclopediștilor etc. Printr-o cercetare atentă, ca de obicei, superlativ informată, Bahner pune în evidență complexitatea gîndirii socio-politice a autorului lui *Émile*, refuzînd să se înscrie în mecanica simplificatoare a interpretărilor de tip „sau ... sau". Ca reprezentant al curentului, un plebeu, anticapitalist, al luminilor franceze, Rousseau e ireductibil la una sau alta dintre alternativele majore : individualism *sau* colectivism, raționalism *sau* romantism. Pe Mably, bătăiosul abate care a polemizat cu Voltaire, i-a criticat pe enciclopediști, s-a certat cu Rousseau, Bahner îl situează, după o analiză atentă a ideilor sale în contextul întregii mișcări intelectuale a timpului, printre adversarii cei mai hotărîți ai vechiului regim, cu contribuții notabile în fundamentarea conceptului de suveranitate a poporului, susținerea sistemului reprezentativ și ipostazierea modelului anticului polis (preluat ulterior de iacobini), ca exemplu de împletire a intereselor individuale cu cele generale.

Cele două studii de sinteză despre promovarea limbii populare de către umaniști și îndeosebi despre trăsăturile generale și specifice ale mișcării iluministe în țările romanice impresionează prin orizontul larg al viziunii și

capacitatea degajării esențialului. Valorificîndu-și avantajul de a cunoaște nemijlocit toate limbile romanice și de a avea acces direct la întreaga bibliografie de specialitate, Bahner depășește nivelul compilativ curent și enunțarea de locuri comune. El demonstrează, întîi, că nu există o contradicție între umanismul tributar clasicismului și umanismul susținător al limbii populare; în al doilea rînd, că avansul de dezvoltare al limbii literare italiene în raport cu celelalte limbi romanice va fi treptat redus, odată cu apariția monarhiilor naționale centralizate și desfășurarea tot mai puternică a creației literare autohtone, impulsionată de principiul imitării, interpretat ca „æmulatio", și de ideea platonică de „furor poeticus", înțeleasă ca expresie spontană a cugetului, ca inspirație. Cît privește mișcarea iluministă (sau luministă, cum perseverăm a crede că e mai bine s-o numim) ea e explicată pe fundalul trecerii de la feudalism la capitalism, în strînsă legătură cu formarea națiunii burgheze. Trăsăturile comune în diversele țări romanice ar deriva astfel din apartenența la același proces istoric, iar diferențele — din situarea pe trepte deosebite ale dezvoltării (sub raport gradual și, firește, calitativ). În felul acesta, Bahner se delimitează atît de viziunea geometrizantă și armonioasă, dar funciarmente falsă, a unui Paul Hazard, pentru care, de la altitudinea de unde contemplă, fenomenul devine omogen, cît și de naivitatea empiriștilor, hipnotizați în așa măsură de detaliu, încît din cauza copacilor nu mai văd pădurea.

Să adăugăm că imaginea iluminismului românesc, așa cum reiese din tabloul de ansamblu al lui Bahner, e echilibrată și judicios întocmită. Ea restituie desigur o versiune globală și rezumativă a curentului, fiind destinată cititorului străin și nu cititorului român. Dar și aci, ca pretutindeni, ies puternic în relief atît acuratețea ireproșabilă a bibliografiei (care citează tot ce s-a scris la noi valabil pînă la data elaborării studiului), cît și excelenta stăpînire a tuturor meandrelor subiectului. În plus — și ne e plăcut s-o consemnăm — Bahner nu-și ascunde simpatia față de poporul român, față de idealurile și valorile sale. Aceleași însușiri caracterizează și celălalt studiu dedicat unei probleme românești, cel despre aportul cronicarilor la făurirea conceptului de identitate națională (ideile de romanitate și continuitate).

Acum cîțiva ani, la Berlin, vizitînd-ul pe profesorul Bahner și cercetîndu-i bogata bibliotecă — a cărei secție românească, o spun fără exagerare, ar putea face onoare oricărui specialist din țară — am dat peste una dintre cărțile lui G. Călinescu, cu un măgulitor autograf către gazdă. Mi-au rămas în minte doar două dintre calificativele folosite de marele critic: cel de „tînăr prieten" și cel de „mare învățat". Ca în atîtea alte rînduri, justețea intuițiilor călinesciene se verifică: Werner Bahner e, în adevăr, un autentic învățat și un bun prieten al poporului nostru. O singură corectură trebuie făcută, dar ea e derizorie: „tinerețea" eminentului romanist german e astăzi mai puțin tînără decît în anii '60...

PAUL CORNEA

N. I. POPA

Studii de literatură comparată

Iași, Editura Junimea, 1981, 327 p.

După cîțiva ani de nejustificată tăcere cu privire la dimensiunile și actualitatea literaturii comparate, Editura Junimea ne oferă un volum care confirmă din nou interesul și valoarea comparatismului. Ne referim la *Studii de literatură comparată* (1981), carte

semnată de binecunoscutul profesor și istoric ieșean N. I. Popa, cel care a ajuns în acest an la venerabila vîrstă de 85 de ani, considerat a fi — alături de Tudor Vianu, Al. Dima, Liviu Rusu, Ion Zamfirescu, Victor Iancu, Edgar Papu, Zoe Dumitrescu Bușulenga și Romul Munteanu — unul dintre ctitorii școlii românești de literatură comparată.

Studii de literatură comparată este o amplă culegere selectivă de studii mai vechi și mai noi (sursa principală a actului de selecție o constituie perioada 1936—1970), contribuții care tind să evidențieze, în primul rînd, cele două dimensiuni fundamentale ale personalității de cercetător literar a lui N. I. Popa : cea de teoretician și excelent cunoscător al destinelor comparatismului european, precum și cea de fin evocator și analist al unor momente deosebite din literatura europeană, accentul căzînd firesc pe aspecte ale literaturilor franceză și română. Astfel, cele două secțiuni ale cărții atestă tocmai acest dublu (și totuși unitar) traseu exegetic, studiile reproduse în volum nerespectînd cronologia apariției lor inițiale, ci urmînd traiectoria de la dezbaterea teoretică (*Psihologii naționale și „literatură comparată“, Un umanism modern : literatura comparată, Tendințe noi în critica franceză actuală. În jurul problemelor de metodologie a literaturii comparate, „Noua critică“ franceză și literatura comparată* ș.a.) la actul concret de cercetare a unui fenomen literar bine delimitat (*„Lettres philosophiques“ de Voltaire și Revoluția franceză, 200 de ani de la nașterea Doamnei de Staël, Eminescu și romantismul francez, Delicatețea, trăsătură dominantă a personalității lui G. Ibrăileanu, Esența poeziei franceze* ș.a.). Poate că o secțiune aparte ar fi meritat impresionantul studiu din 1938 *Psihologia „rezistențelor“ franceze în literatura comparată*, înglobat în secțiunea a doua (între paginile 198 și 286), depășind însă cu mult, ca amploare și semnificație, un obișnuit act critic sau de istorie literară.

În acest context, o trăsătură definitorie se remarcă chiar de la primele pagini ale *Studiilor de literatură comparată*. Deși mai vechile contacte formative cu Sorbona, Collège de France și École Normale Supérieure (în perioada 1924—1931) — cadru în care ies în evidență strînsele relații avute cu savanți de mare renume ca Paul Hazard și Fernand Baldensperger — au imprimat profilului de istoric literar al lui N. I. Popa o vădită pecete „franceză“, aceasta e departe de a însemna imitație și subordonare. Încă din anii 1936—1937, după cum o certifică titluri ca *Psihologii naționale și „literatură comparată“* și *Un umanism modern : literatura comparată*, profesorul ieșean a înțeles că un studiu comparatist modern nu se poate limita doar la identificarea surselor și influențelor, a înțeles că istorismul pozitivist de tip lansonian nu poate corespunde cerințelor unei abordări *complexe* și *cît mai complete* a fenomenului literar. O importanță mai mare, în această privință, o are investigarea interferențelor, a interrelațiilor și a valorilor, istoria comparată a literaturilor — care implică, bineînțeles, și evoluția literară particulară, națională — nefiind o simplă transmisiune de teme și motive, ci cuprinzînd o arie extrem de vastă, de la universul *mișcării ideilor* pînă la cel al *evoluției formelor și structurilor*. N. I. Popa a sesizat, încă în acei ani, caracterul în permanență „deschis“ al comparatismului : „Punctul de vedere comparatist se integrează în toate directivele ce le ia astăzi istoria literară, imprimîndu-le o formă de determinism modern necesar în înțelegerea produselor spiritului“ (p. 32). Sub acest aspect, ni se par remarcabile observațiile sale privind re-

laţia ce se poate stabili între metoda comparatistă şi ceea ce N. I. Popa însuşi numea „extrema stîngă" a cercetării literare, respectiv viziunea autonomizantă referitor la *text* a formaliştilor ruşi şi a celor praghezi (vezi p. 32). Profesorul român se dovedea astfel pe deplin actual, prevestind parcă practica exegetică a zilelor noastre, atunci cînd vorbea despre „studiul fiinţei operei literare, ca structură şi artă" (p. 37), ca şi atunci cînd demonstra importanţa cercetării „transmiterii limbajului poetic şi a formelor de artă peste generaţii şi peste frontiere" *(ibidem)*, tezele susţinute fiind, uneori, mai aproape de estetica germană (fie de principiile de filozofie a culturii ale lui Werner Jaeger, fie de viziunea pre-structuralistă a lui O. Walzel) decît de optica tradiţionalistă a comparatismului francez.

Volumul *Studii de literatură comparată* include lucrări de mare erudiţie, demonstrarea convingătoare a utilităţii literaturii comparate putînd fi considerată, chiar şi astăzi, un binevenit act de justiţie metodologică. Argumentele profesorului ieşean descind dintr-o impresionantă lectură filozofică şi literară, istorică şi psihologică, publicistică şi memorialistică, fenomenul comparatismului *literar* fiind surprins în contextul mai larg al necesităţii de „a se studia psihologia comparată a popoarelor" (p. 27), viziune prin care N. I. Popa se afirma, încă la 1936, ca un spirit umanist şi democratic, implicit ca un inamic declarat al oricăror teorii şi ideologii rasiste. Departe de a mai înţelege prin *umanism* o simplă formulă de estetism clasic, N. I. Popa îi lărgeşte considerabil sfera, tinzînd să-l identifice cu o adevărată *filozofie a culturii*, atunci cînd îi subsumează literatura comparată sau, după cum însuşi o afirmă: „[...] literatura comparată este şi [...] poate continua să rămînă una dintre formele cele mai autentice de umanism, în înţelesul nobil al cuvîntului, adică acel de adîncire şi de lărgire a spiritualităţii omeneşti" (p. 31—32), viziune împărtăşită mai apoi, la noi, şi de Ion Zamfirescu, Victor Iancu şi Zoe Dumitrescu Buşulenga.

Prin prisma unei asemenea optici largi, generoase şi bogat argumentate, sînt discutate şi unele „diferenţe specifice", fie că este vorba de re-compunerea profilului lui Voltaire prin intermediul textelor din *Lettres philosophiques* — amplul articol fiind, de fapt, o sugestivă imagine sintetizatoare a genezei şi afirmării *voltairianismului*, respectiv a spiritului revoluţionar în Franţa veacului al XVIII-lea (vezi p. 125 şi urm.) —, fie de reactualizarea figurii Germainei de Staël ca teoreticiană de prim rang a curentului romantic (vezi p. 175 şi urm.), fie de creionarea unui excepţional *portret* uman, spiritual şi literar al celui care a fost omul şi prietenul, scriitorul şi moralistul, criticul şi conducătorul de revistă Garabet Ibrăileanu (p. 189—197), fie de imaginea doctă cu privire la geneza sensibilităţii moderne în poezia franceză (p. 298—319).

În acelaşi sens, al identificării *specificului naţional* din punct de vedere comparatist, o semnificaţie deosebită dobîndeşte studiul *Eminescu şi romantismul francez*, mai puţin prin consemnarea fidelă, pornind de la textul poeziilor, a contactelor marelui nostru poet cu romanticii francezi *în spiritul bunelor tradiţii inaugurate de generaţia de la patruzeşiopt*, cît mai mult prin dimensiunea teoretică modernă ce se desprinde în privinţa i n f l u e n ţ e l o r ca atare. Pentru N. I. Popa devine esenţial „felul personal în care le receptează poetul, adeziunea sau rezistenţa lui, interpretarea şi folosirea lor organică în complexul creaţiei artistice" (p. 172). Astfel, se ajunge, pe căi comparatiste, la explicaţia adecvată a ivirii

unei creații literare profund originale, la identificarea „legilor proprii" prin care poetul — în cazul de față, Eminescu — și-a însușit și transformat *modelul*. Din acest punct de vedere, devine cu atît mai semnificativ faptul că profesorului ieșean îi sînt familiare, încă din 1938, concepte ca element *emițător*, element *transmițător* și element *receptor* (termeni deveniți predilecți în comparatistica noastră din anii '60—'70), conceptele respective fiind utilizate în amplul studiu *Psihologia „rezistențelor" franceze în literatura comparată* (cf. și Constantin Ciopraga, *Armonia personalității*, în *România literară*, an XV, nr. 9, 25 februarie 1982, p. 8).

Studii de literatură comparată (1981) ne oferă astfel imaginea sintetizatoare (totodată și selectivă) a profilului intelectual al unui exeget de valoare, model de discreție și finețe în folosirea *argumentului comparatist* în procesul de integrare a spiritualității românești în cea universală.

CORNELIU NISTOR

Lermontovscaia enciklopedija
(Enciclopedia Lermontov)

Moskva, Izdatel'stvo Sovetskaia Enciklopedija, 1981

La Moscova a apărut recent un volum care prezintă interes, pe de o parte, ca model de ediție științifică, iar pe de alta întrucît cuprinde date referitoare la viața literară românească.

Este vorba de *Enciclopedia Lermontov* [1], semnalată cu puțin timp în urmă și de *România literară* [2]. Masivul volum a fost destinat să totalizeze datele și informațiile strînse pînă acum cu privire la viața și opera marelui poet rus, în așa fel încît să poată deveni o sursă sigură de informații pentru iubitorii de literatură și un instrument de lucru pentru cercetători.

Într-un amplu cuvînt introductiv, se precizează că este prima lucrare de acest gen în Rusia, realizată după modelul unor ediții similare apărute în Occident, privind viața și opera lui Dante, Shakespeare, Goethe, Beethoven ș.a. În cuprinsul volumului, articolele sînt ordonate alfabetic (după titlu), însă un indice de la sfîrșit ne permite să găsim imediat tema ce ne interesează. În total, sînt enumerate zece „compartimente" : I. *Opera* — cîte un articol este dedicat fiecărei piese, cu date complete referitoare la condițiile elaborării, apariției, o succintă analiză a conținutului și a formei ; II. *Probleme de teorie, poetică și concepția asupra lumii*, evident, numai cele legate de exegeza operei lermontoviene ; III. *Biografia ;* IV. *Mediul înconjurător*, cu trei subdiviziuni : rude, prietenii apropiați, cunoștințe și contemporani ; V. *Lermontov în literatura rusă și sovietică ;* pe lîngă un articol cuprinzător despre Lermontov și gîndirea social-literară rusă, aici sînt incluse articolele despre principalii exegeți ai operei lermontoviene, despre scriitorii ruși care au exercitat vreo influență asupra lui Lermontov, cît și despre scriitorii care au suferit influența lui. În acest sector trebuie căutate cele mai importante păreri și caracterizări ale operei lui Lermontov ; VI. *Lermontov și literaturile străine*, analog celui anterior, dar în afara spațiului lingvistic rusesc ; VII. *Lermontov și literaturile popoarelor U.R.S.S. ;* VIII. *Ler-*

[1] Institutul de literatură rusă, Consiliul științifico-redacțional al Editurii Enciclopedia sovietică, *Lermontovskaia Enciklopedija*, redactor șef : A. A. Manuilov ; membri ai colegiului redacțional : I. L. Andronikov, B. I. Bazanov, A. S. Bușmin, V. E. Vațuro, V. V. Jdanov, M. B. Hrapcenko, Editura Enciclopedia sovietică, Moscova, 1981.

[2] Elena Loghinovski, *Enciclopedia Lermontov*, în *România literară*, XV, (1982), nr. 17, p. 21.

montov și arta, cu subdiviziunile : muzica, artele plastice, teatrul ; IX. *Locurile străbătute de Lermontov și muzeele ; X. Istoria editării și cercetării operei lui Lermontov.* În afara acestei părți principale, volumul conține și o adendă foarte interesantă privind limba literară a lui Lermontov, realizată în colaborare cu Institutul de matematică aplicată și cibernetică din orașul Gorki. Adenda conține un dicționar de rime și un dicționar de frecvență a cuvintelor, însoțit de tabele statistice elocvente. Într-o notă explicatică se precizează că folosirea unor asemenea materiale nu poate fi relevantă decît în plan comparatist. Întrucît pînă acum în U.R.S.S. n-a apărut decît un dicționar al limbii lui Pușkin, sfera de aplicabilitate a acestor date este redusă, însă cele cîteva exemple de comparații cu limba lui Pușkin sînt cît se poate de instructive, evidențiind cu cîtă rapiditate evoluează uneori limba poetică a unui popor.

Un interes aparte prezintă articolul *Traducerea și cercetarea operei lui Lermontov peste hotare*, în care materialul este grupat pe țări, unul dintre capitole fiind rezervat României. Semnat de E. V. Loghinovskaia și S. V. Semcinski (lector de limbă și literatură română la Universitatea din Kiev), capitolul se distinge prin competență și concizie, reușind să epuizeze, într-un spațiu totuși restrîns, datele principale privitoare la tălmăcirea operei lui Lermontov în românește, de la primele prelucrări ale lui C. Stamati și traducerile lui I. V. Adrian în *Steluța* (1868) și pînă la cele apărute în volumele îngrijite de Al. Philippide (1951 și 1954) și de L. Dimov (1977). O atenție deosebită se acordă traducerii *Demonului* și activității de traducător a lui George Lesnea în general. Se menționează și punerea în scenă a *Mascaradei*, precum și comentariile din presă care au urmat-o. Găsim date concludente și cu privire la interesul continuu pentru romanul lui Lermontov, *Un erou al timpului nostru*, editat și reeditat de multe ori, de la prima traducere a unui capitol, în 1877, în *Timpul*, și pînă în prezent. Sînt menționate și cele mai importante contribuții la exegeza operei lermontoviene, începînd cu referința lui C. Dobrogeanu-Gherea și recenzia lui G. Ibrăileanu la prima traducere a *Demonului* și pînă la studiile din epoca noastră — monografia *Lermontov* a Tamarei Gane și altele, avînd adeseori ca temă mult discutata problemă a consonanțelor și deosebirilor dintre *Demonul* și *Luceafărul* lui Eminescu.

Exprimîndu-ne considerația față de modul în care autorii menționați au reușit să realizeze un tablou revelator al interesului sporit al cercurilor literare românești față de personalitatea și opera lui M. I. Lermontov, sîntem nevoiți să corectăm și unele erori care, migrînd dintr-o cercetare în alta, s-au strecurat și în această prezentare recentă.

Astfel, informația că primul fragment al romanului *Un erou al timpului nostru* tradus în românește este capitolul *Fatalistul*, publicat în revista *Familia* în 1874 (nr. 15—18), nu este exactă. Apărută pentru prima dată în indicele bibliografic al lui Filip Roman [3] și preluată ca atare de toți cercetătorii de pînă acum, atribuirea s-a dovedit a fi falsă la confruntarea cu textul. În *Familia*, într-adevăr, această „nuvelă rusească" este atribuită lui „Lermontoff", de fapt însă este o traducere prescurtată și stîngace a nuvelei *Stuk... stuk... stuk* („Cioc... cioc... cioc") a lui I. S. Turgheniev. Greșeala redacției ar putea să

[3] Filip Roman, *Literatura rusă și sovietică în limba română, 1830—1959, Contribuții bibliografice*, Introducere de Tamara Gane, București, Editura pentru imprimate și publicații, 1959, poziția 1646, p. 125.

aibă la origine faptul că, în 1872, apăruse la Viena volumul *3 Novellen. Deutsch von Polowinoff*, în care nuvela menționată a lui Turgheniev este inserată sub titlul *Fatalistul*[4].

În al doilea rînd, deși pe foaia de titlu a reeditării primei traduceri a *Demonului*, în 1920, în seria *Foi volante* a revistei *Viața românească* se adaugă : „Cu o introducere de Gh. din Moldova", era indicat să fi fost făcută precizarea că nu este vorba de o introducere scrisă pentru această ediție (căci Gheorghe din Moldova se stinsese din viață încă din 1909), ci de retipărirea articolului : *Poetul Caucazului*, semnat de V.C.R., apărut în *Viața românească* în același număr în care s-a tipărit și traducerea lui I. R. Rădulescu, articol nesemnalat pînă acum, după știința noastră, în nici un indice bibliografic și în nici un studiu referitor la circulația și interpretarea operei lui Lermontov în România.

În sfîrșit, autorii articolului menționează, pe drept cuvînt, că din poezia lui Lermontov au tradus și unii poeți de seamă din țara noastră, citîndu-i pe George Coșbuc, D. Anghel, M. Sevastos ș.a. Considerăm că ar fi trebuit amintiți și Șt. O. Iosif, care a publicat sub două pseudonime (M. Pătru și I. Neamțu) două versiuni apropiate ale traducerii poeziei *Visul*, Cincinat Pavelescu (cu o altă versiune a aceleiași poezii) și Lucian Blaga[5].

Cît privește eventualitatea că apariția *Enciclopediei Lermontov* ar putea stimula interesul specialiștilor noștri să inițieze elaborarea unor lucrări colective de acest tip, dedicate unor personalități literare proeminente, în primul rînd lui Eminescu, ne-am permite o singură sugestie. În *Enciclopedie*, în articolele dedicate operelor, sînt înserate de fiecare dată informații referitoare la împrejurările în care piesa respectivă a fost plănuită, apoi scrisă, dacă în procesul elaborării planul inițial a suferit modificări etc. Nu se dau însă date cu privire la prima apariție, iar — la nevoie — și la aparițiile succesive, la eventualele variante (datorate eliminărilor succesive ale unor denaturări de pe urma cenzurii sau unor lecturi greșite ale manuscriselor) ; or, lipsa unor asemenea informații face ca, în cazul unor probleme mai dificile, *Enciclopedia* să nu ofere soluții și nici indicații sau măcar sugestii (trimiteri) privind locul în care ar putea fi găsite.

Pentru a ne justifica părerea că și asemenea date ar fi necesare, vom recurge la două exemple din propria noastră experiență :

În valorosul studiu al Tamarei Gane, *Ecoul creației lui M. I. Lermontov în România*, am întîlnit următoarea afirmație : „Așa, ultima poezie din ciclul lui C. Stamati *Napoleon I*, intitulată *Umbra lui Napoleon*, nu este decît o prelucrare a poeziei *Napoleon (Cugetare)* de Lermontov"[6]. Pe de altă parte, Ion Rotaru, îngrijind ultima ediție a

---

[4] Cf. I. S. Turgheniev, *Opere complete* în 28 volume, vol. X, Moscova-Leningrad, Editura Academiei de științe a U.R.S.S., 1965, p. 507.

[5] Cf. Lucian Blaga, *Opere*, III, *Tălmăciri*, București, Editura Minerva, 1975, p. 227—230, unde găsim două traduceri din Lermontov : *Cîntec rusesc* și sub titlul *Iubire mîndră*, traducerea poeziei *Oni ljubili drug druga tak dolgo i nezno*, de fapt o prelucrare în rusește a poeziei lui *Sie lieben sie beide*, avînd ca epigraf primele două versuri ale acesteia. Sub titlul *Și s-au iubit*, această poezie a mai fost tălmăcită foarte liber în românește de Gr. N. Lazu, în 1894 : Cf. Gr. N. Lazu, *451 traduceri libere și imitațiuni de poezii antice și moderne din Orient și Occident*, Iași, 1894, p. 375.

[6] Tamara Gane, *Ecoul creației lui M. I. Lermontov în România*, în *Studii de literatură universală*, III, București, 1961, p. 143.

operei lui C. Stamati, susține fără ezitare că este vorba de o traducere din Victor Hugo [7]. Pentru a tranșa o eventuală controversă, ne-am adresat unei ediții de referință a operelor lui Lermontov [8], de unde am aflat că poezia respectivă a lui Lermontov a fost publicată pentru prima dată în 1881, în revista *Russkaja mysl'*, nr. 11, p. 151—152. În consecință, ipoteza Tamarei Gane cade de la sine. Versurile respective, dintr-o poezie de altfel foarte timpurie a lui Lermontov, reproduceau aproape textual cîteva versuri din *Evgheni Oneghin* al lui Pușkin, pe care evident, C. Stamati nu putea să nu-l fi cunoscut. Deci, nu avem a face cu prelucrarea după Lermontov, ci cu o contaminare a lui Lermontov și a lui Stamati preluată din aceeași sursă [9]. Dacă însă nu aveam la îndemînă ediția citată a *Operelor* lui Lermontov și ne-am fi călăuzit numai după *Enciclopedia* pe care o recenzăm, „enigma" ar fi rămas nedezlegată.

Cel de al doilea exemplu se referă tocmai la o problemă pe care, noi pînă acum, nu am putut să o rezolvăm. Printre traducerile din opera poetică a lui Lermontov, apărute la noi la sfîrșitul sec. al XIX-lea și începutul sec. al XX-lea, am găsit și două „fragmente" din poemul *Sașca* [10]. De fapt, două traduceri ale aceluiași fragment, prima a lui „Titi", cu totul rudimentară, a doua a lui Rădulescu-Niger, mai elaborată, dar sub vădită înrîurire a finalului din *Scrisoarea I* a lui Eminescu. Fără a fi propriu-zis o pastișă, sună cu totul eminescian. Procedînd, firesc, la identificarea locului pe care îl ocupă fragmentul respectiv din poemul lermontovian, am constatat că nu este vorba de un fragment unitar, ci de o compilație din două strofe foarte îndepărtate una de alta (strofa XLVII și primele șapte versuri din strofa CXLI). Presupunerea că ambii traducători români, independent unul de altul, ar fi procedat la aceeași „asamblare", călăuzindu-se după textul rusesc, trebuie să fie abandonată. Ei au avut același model, probabil nu rusesc, ci francez sau german, între altele și pentru că în versurile românești, mai ales în versiunea lui Rădulescu-Niger, n-a rămas nici urmă din ironia caustică a lui Lermontov. Dar este greu de admis că și acest presupus traducător (francez sau german) să fi „operat" din proprie inițiativă, direct, avînd în față întregul text, tăieturile pe care le-am descoperit, pentru a făuri (de altfel arbitrar) din două fragmente ale unui poem gen *Evgheni Oneghin*, dar și mai ironic, o poezie pe motive cosmogonice. Sîntem convinși că trebuie să fi existat un model rusesc. La apariția *Enciclopediei Lermontov* ne-am adresat articolului *Sașca*. Dar n-am găsit nici o informație cu privire la publicarea fragmentelor din poem înaintea apariției textului integral. Doar în articolul *Cenzura* ni s-a părut că am găsit o posibilă dezlegare. Se arată acolo că

[7] Constantin Stamati, *Muza românească*, compuneri originale și imitații din autorii Europei, Text stabilit de Ion Rotaru și Rodica Rotaru, Introducere, Note și variante, Bibliografie și glosar de Ion Rotaru, București, Editura pentru literatură, 1967, p. 542.

[8] M. I. Lermontov, *Opere* în șase volume, Moscova-Leningrad, Editura Academiei de științe a U.R.S.S., 1954, vol. I, p. 401.

[9] Ceea ce nu anulează afirmația lui Ion Rotaru privitoare la traducerea din Victor Hugo, dat fiind că, de fapt, Constantin Stamati nu traducea, ci prelucra după anumite modele.

[10] În ordine cronologică : prima, semnată de „Titi", din *Evenimentul*, III (1895), nr. 760, p. 1 ; a doua, a lui N. G. Rădulescu-Niger, în *Revista literară*, XXII (1901), nr. 2, p. 30.

[11] Nu am putut identifica pe cel care semna „Titi", indicația lipsind și din *Dicționarul de pseudonime* al lui Mihai Straje.

P. A. Efremov (un viitor editor al operelor lui Lermontov) publica în 1860—1863) în *Bibliografičeskie zapiski* fragmente din *Sașca*, fără să se precizeze care anume fragmente. Să fi existat, printre ele, și „compilația" care prin traduceri succesive să fi ajuns spre sfîrșitul secolului și la noi ? Nu o putem afirma cu certitudine.

Iată de ce ne exprimăm în final convingerea că în asemenea enciclopedii dedicate unor scriitori mari (dacă o asemenea inițiativă s-ar pune în aplicare și la noi), în articolele dedicate operelor ar trebui să fie incluse și toate informațiile referitoare la publicarea lor, evident, în cazul în care publicarea presupune o „istorie", cum s-a întîmplat cu poemul *Sașca* al lui Lermontov.

ELENA CERVINSCHI

MARIAN BARBU

Romanul de mistere în literatura română

Craiova, Scrisul românesc, 1981

Cu *Romanul de mistere în literatura română* ne găsim în fața unei încercări temerare, ambițioase chiar, de a „repune pe rol" problematica unui gen atît de controversat, cum este romanul de mistere.

Mărturisim, că, inițial, am suspectat la Marian Barbu gustul demonstrațiilor excesive, văzînd acribia cu care respinge conceptul mai lejer propus de Dinu Pillat încă din 1947, acela de „roman de senzație". Delimitările operate însă (autorul merge pînă la a diferenția și un așa-numit „roman de taină") au necesara putere de convingere și determină inevitabile renunțări la prejudecăți.

Ce este așadar romanul de mistere ? Răspunsul vine în urma demersului analitic ce se confundă cu investigarea originilor *romanescului* autohton. Față de romanul de tip „policier", care are drept marcă *urmărirea*, sau de cel fantastic, recunoscut prin *ezitare*, romanului de mistere îi este proprie *așteptarea*, coordonată funcțională implicată tuturor personajelor. Caracterizat prin structuri duale (conținut realist — mijloace romantice), acesta prezintă în esență configurația prozei social-umanitare specifice celei de a doua jumătăți a secolului trecut. Eroul „misterelor" traversează („intersectează") două lumi guvernate, dihotomic, de opoziția binerău. Discursul epic dispus în „paralele" dezvoltă teme de largă audiență la public : dreptul la muncă, iubirea neîmplinită, copilul pierdut, reabilitarea socială ș.a.

Explorînd subteranele romanului românesc pe urmele „geniului" tutelar al speciei (Eugène Sue), Marian Barbu detectează structurile clasice ale romanului nostru de mistere în compunerile lui I. M. Bujoreanu (de reținut că personajul Neagu Bolboacă din *Mistere din București*, 1862, deschide celebra galerie a ariviștilor indigeni), George Baronzi, Th. A. Myller, Al. Pelimon, Alexi Teohar și Al. I. Alexandrescu. Destul de puțin pentru a impune un tip de proză în conștiința posterității, suficient însă pentru a-i releva potențele germinative manifestate în scrierile lui Filimon (considerat, într-un fel, inferior lui Bujoreanu), Slavici, Duiliu Zamfirescu sau „tînărul" Sadoveanu.

Că Marian Barbu este un cercetător eliberat de inhibițiile debutantului, cu un sigur simț al valorii, o arată capitolul în care descoperă falsele mistere la N. T. Orășanu, C. Orășanu, C. D. Aricescu, Gr. H. Grandea, sau în secțiunea în care urmărește degradarea misterelor în formele literaturii de senzație (romanul de aventuri, romanul cu haiduci, „romanul criminalistic" etc.), cultivată de un N. D. Popescu, Panait Macri, Ilie Ighel.

Deşi lacunară sub raportul informaţiei (din „Cronologia romanelor consultate" lipseşte chiar primul roman românesc, *Elvira sau amorul făr' de sfîrşit*, 1845), cartea, prin impozantul aparat critic utilizat (sînt ignorate totuşi contribuţiile mai noi ale lui Paul Cornea şi Mircea Popa), lasă să se întrevadă o plină de sine distanţare teoretică şi erudită faţă de *text*. Marian Barbu condamnă texte care prin rarefierea limbajului şi ambiguizarea formulelor alunecă spre statutul de exerciţii mimetice. Este aici orgoliul şi ezitarea criticului în faţa condiţiei de existenţă a istoriei literare (de aici provine, poate, şi inadecvarea stilului critic).

Studiul, cam sumar, al particularităţilor stilistice ale romanului de mistere impunea valorizarea unor toposuri precum labirintul, masca, spaţiul sau arta digresiunii, punerea în scenă — toate însemne certe ale modernităţii. Or, tocmai cercetarea ecourilor actuale ale romanului „negru" (dacă nu chiar resurecţia acestui gen proteic şi totalizant care instituie mitologia cotidianului) ar fi conferit cărţii lui Marian Barbu o marcată originalitate.

Oricum, editura craioveană pune la dispoziţia cititorilor o lucrare nu lipsită de farmec arheologic, utilă înţelegerii valorilor epice din celălalt veac.

CONSTANTIN M. POPA

COSTEA MARINOIU

Istoria cărţii vîlcene în sec. XVII—XVIII

Craiova, Scrisul românesc, 1981, 140 p. + 8 pl.

Despre localităţi, oameni de carte şi instituţii de cultură vîlcene s-a scris şi pînă acum, dar pentru prima dată Costea Marinoiu prezintă un tablou sintetic pentru ce au însemnat scrisul şi cartea vîlceană în viaţa şi cultura poporului român. Autorul nu se opreşte la date de interes local, ci face multiple corelaţii privind activitatea personalităţilor care au activat aci, fie localnici, fie strămutaţi din alte ţinuturi româneşti.

După *Cuvînt înainte*, care oferă o imagine generală a culturii şi literaturii române în secolele al XVII-lea — al XVIII-lea, Costea Marinoiu se ocupă de centrele de cultură vîlcene, de ordinea intrării lor în istorie şi în cultura ţării : Cozia, Govora, Bistriţa, Hurezu şi Rîmnic. Astfel, Cozia, ridicată de Mircea cel Bătrîn în 1388, a fost cinstită şi de urmaşii săi, între care Neagoe Basarab sau Constantin Brîncoveanu.

Costea Marinoiu citează din *Testamentul* mamei lui Mihai Viteazul din 1602 (se află la Cozia din 1599), în care amintirea morţii fiului ei apare astfel : „Acîiş mă ajunse şi vestea săvîrşirii zilelor drag fiului mieu Mihail Voievod şi de sărăcia [nefericirea] doamnă-sa şi a coconilor domniei lui pri în ţările străine. Fuiu de plîngere şi de suspine ziua şi noaptea". Prin glasul acesta, cu accente de un tragism sobru, istoria capătă viaţă.

Domnitorul Alexandru Ioan Cuza numea „curator" în 1864 la Cozia pe preotul Radu Şapcă, participant la revoluţia din 1848, atribuindu-i „un salariu de 1000 de lei lunar".

În ceea ce priveşte Cozia, sînt menţionate figuri ilustre : Filotei monahul (fost logofăt al lui Mircea cel Bătrîn) cu *Pripealele* (imnurile) lui, editate în numeroase rînduri la Veneţia, Vilno şi Kiev (în sec. al XVI-lea şi al XVII-lea), Mardarie Cozianul, care a alcătuit în 1649 un interesant *Lexicon slavo-românesc*, Gavril Protul şi mulţi alţii. Încă de la începutul secolului al XV-lea şi pînă în secolul al XVIII-lea a funcţionat la Cozia o şcoală. Numărul manuscriselor şi cărţilor din biblioteca Coziei este, după un inventar din 1778, impunător, precum este importantă şi

conservarea de documente, în original și în copie (peste 1.000).

Autorul prezintă activitatea mănăstirii Govora, înzestrată cu o tipografie de Matei Basarab în 1636, unde s-a tipărit o *Psaltire slavonă* (1637) cu osîrdia lui Meletie Macedoneanul, care deprinsese arta tiparului la mănăstirea Zugraf, din Muntele Athos. În predoslovia cărții slavone, Matei Vodă spune: „Vă rog dar pe voi locuitorii țării noastre [...] să păstrați cu îngrijire acest dar, adică voi a spune această tipografie [...], căci aurul și argintul și pietrele sînt comori scumpe ce înfrumusețează numai vremelnic trupurile, iar comoara aceasta înfrumusețează sufletele omenești". Se înțelege, prin cărțile ieșite din ea. Sînt în aceste rînduri pilde de prețuire pentru cultură. Aici apare *Pravila* (1640), tradusă din slavo-rusă de ieromonahul Silvestru, pe care Matei Basarab îl va trimite mai tîrziu în Ardeal, să ajute la tipărirea de cărți.

Mănăstirea Bistrița, înălțată de boierii Craiovești la sfîrșitul secolului al XV-lea, distrusă complet în 1509 de adversarul lor, Mihnea Vodă, refăcută de Craiovești sub Neagoe Basarab (între 1515—1519), renovată de mai multe ori, adăpostește un număr impresionant de cărturari care scriu, transcriu și traduc în chiliile lor, de-a lungul timpului, lăsînd o bogată moștenire, de la texte religioase la cărți populare diverse *(Varlaam și Ioasaf, Istoria Troadei, Gromovnic)* și cărți de învățătură. Aci își scrie Mihail Moxa *Cronograful* său și tot aci lucrează o vreme Matei al Mirelor sau își începe activitatea viitorul mitropolit al Țării Românești, Ștefan.

După călătoria din 1860 la Bistrița, Al. Odobescu atrage atenția asupra marelui număr de manuscrise și cărți tipărite (unele din străinătate) și asupra unor valori nebănuite. Costea Marinoiu enumeră o parte dintre ele. El încearcă, între altele, să argumenteze că *Liturghierul* (1508) lui Macarie a apărut la Bistrița (p. 27 și urm.). Nu ar fi cu totul imposibil, dar problema rămîne deschisă, fiindcă Radu cel Mare ținea probabil ca lucrarea să se efectueze în ctitoria lui, Mînăstirea Dealului de lîngă Tîrgoviște, iar Mihnea cel Rău, sub care se încheie tipăritura, onorat în epilog, era adversarul Bistriței Craioveștilor.

În ctitoria lui Constantin Brîncoveanu, Mînăstirea Hurezu, ridicată între 1690—1693, se desfășoară o însemnată activitate, cu alte figuri de cărturari harnici, care pun în circulație noi scrieri și noi ediții de cărți bisericești, istoriografice sau populare. La Hurezu scrie, de exemplu, Dionisie Eclesiarhul *Întrebări și răspunsuri ale dumnealui Constantin Cantacuzino, fratele răposatului Șerban Cantacuzino* (1788), aci patronează Rafail, egumenul Hurezului, traducerea cărții *Halima* (1783) și alte scrieri. Biblioteca lui Constantin Brîncoveanu de la Hurezu este una dintre cele mai renumite, cu multe cărți și manuscrise dintre care unele valoroase, românești, dar și străine: Homer, *Odiseea*, Basel, 1541; Euripide, *Tragedii*, Basel, 1551; Herodot, *Istorii*, Veneția, 1502; Manasses și mulți scriitori bizantini.

Rîmnicul, unul dintre centrele cu activitate culturală importantă nu numai pentru Vîlcea, ci și pentru teritoriul românesc în general, mai ales după întemeierea episcopiei Noului Severin și după înființarea tipografiei sub conducerea lui Antim Ivireanu (1705), a avut personalități intrate de mult în conștiința cercetătorilor, pe care Costea Marinoiu le prezintă pe rînd, în amploarea activității lor culturale: Damaschin, Inochentie, reorganizatorul tipografiei, Climent, tipograf priceput, cu simț pentru eleganța literelor, Chesarie, om de cultură franceză, pe lîngă cea clasică, care, împreună cu urmașul său, Filaret, a pus în circulație celebrele *Mineie*,

Naum Rîmniceanu și Grigore Rîmniceanu, izvoditori de cărți de istoriografie și de gîndire filozofică, precum și Dionisie Eclesiarhul, care a realizat *Hronograful Țării Românești*, la Rîmnic. Pe lîngă asemenea figuri de seamă, sînt luate în considerație cu atenție și nume mai puțin cunoscute de grămătici sau monahi, cu meritele lor incontestabile în atmosfera culturală de la Rîmnic.

Într-un capitol special, autorul se ocupă de ideea unității și continuității poporului român, așa cum apare ea reflectată în cărțile vîlcene, după cum mai departe stăruie, în mod just, asupra elementelor folclorice existente în scrierile vîlcene. De asemenea, subliniază elementele care au contribuit la dezvoltarea limbii și literaturii române prin scrierile sau tipăriturile vîlcene pînă la *Gramatica* lui Ienăchiță Văcărescu, căruia i se atribuie ipotetic și poemul-manifest literar *Trîmbița românească* (1769), reprodus în întregime (p. 85—90), în realitate, cum se știe, o traducere tîrzie (post 1821) după Adamantios Korai.

Menționînd capitolele interesante despre manuale și despre meșterii tipografi, ne vom opri asupra însemnătății ultimului capitol, în care autorul se ocupă de cartea vîlceană în relațiile cu alte provincii și mai ales cu Transilvania, unde cărturarii vîlceni aveau emisari speciali de legătură și de desfacere a cărților : Chesarie pe Hagi Constantin Pop la Sibiu, Inochentie, tot acolo, pe un Dimitrie Moldovan. Cum se știe, și *Pravila de la Govora* (1640) s-a tipărit în două tiraje, dintre care unul pentru Ardeal cu numele mitropolitului Ghenadie menționat în predoslovie, în locul numelui mitropolitului Ungrovlahiei din celălalt tiraj. De la tipografiile vîlcene s-au trimis și meșteri tipografi în Ardeal (Silvestru, care va lucra cu Simion Ștefan la *Noul Testament*, și Mihail Ișvanovici). Vinele culturale și spirituale nu erau retezate de opreliști : se respira profund aerul tare al unității.

În final, autorul prezintă o listă de cărți vîlcene din secolul al XVIII-lea, răspîndite în localități din alte provincii, și alta cu tipăriturile din secolul al XVII-lea și al XVIII-lea, de la Govora și Rîmnic, în ordine cronologică.

Costea Marinoiu realizează o lucrare merituoasă și, dacă și alte centre tipografice de seamă din trecut ar proceda la fel, am avea o imagine mai completă și mai vie a culturii și literaturii vechi, ca și a interrelațiilor culturale.

Vom semnala unele greșeli ce pot fi îndreptate la o viitoare ediție : p. 16 : *Povestea lui Archirie și Anadam* (1825) a fost copiată de Anthim Rîmnicean, nu de Naum Rîmniceanu ; p. 37 : *Varlaam și Ioasaf* (1700) este copiat de Dosithei ierodiacon din Hurezu (ca la p. 36), nu de Rafail egumenul ; p. 38 : cea mai veche copie datată a romanului *Varlaam și Ioasaf* este din 1671, nu din 1700, realizată fiind de Radu Copilu (numele monahal frecvent Rafail duce la confuzii) ; p. 45 : versurile din *Liturghierul* (1710) lui M. Ișvanovici cu litere georgiene sînt reluate din *Evanghelia* (1697) lui Antim Ivireanu de la Snagov ; p. 74 : *Fiziologul* (1808) este copiat și nu tradus de Ioachim Bărbătescu, traducerea „de pe limba leșească pre limba românească" referindu-se la *Calendar* și fiind făcută de Gavril Vinețchi în 1806 (cf. Mihai Moraru și Cătălina Velculescu, *Bibliografia cărților populare*, II, 255) ; p. 76 : *Esopia* (1704 ?), „copiată (?) de Serafim" de la Bistrița, nu este cea mai veche copie, cît timp Costea Dascălul făcuse alta la 1703 ; p. 118 : la Cluj-Napoca se află și un *Ceaslov* (1774) rîmnicean, descoperit de Doina Hanga și prezentat la colocviul „Valori bibliofile" de la Rîmnicul Vîlcea, 9—10 mai 1980. Dacă există o *Isopie sau fabulele lui Isop Înțeleptul* din 1721 la Bistrița (p. 26), ea trebuie de-

scrisă pe larg. De asemenea, ar fi de lămurit de unde vine înregistrarea unei *Psaltiri slavone și române* din 1549 (?) de Coresi (p. 26).

Aceste observații nu au însă decît rolul de a rectifica unele date din marele număr de informații și referințe de indiscutabilă utilitate pe care lucrarea ni le pune la dispoziție.

I. C. CHIȚIMIA

Mihail Sebastian interpretat de...

Antologie, prefață, tabel cronologic și bibliografie de
ANATOL GHERMANSCHI

București, Editura Eminescu, 1981, 296 p.

În cadrul colecției „Biblioteca critică" a Editurii Eminescu, cartea de față continuă o serie cu tradiție, utilă studierii literaturii române la toate nivelurile. Activitatea lui Mihail Sebastian, cunoscut dramaturg, eseist și romancier din perioada interbelică (1907—1945), prezintă un interes sporit tocmai prin această plurivalență creatoare [1].

Antologia alcătuită de Anatol Ghermanschi reușește să incite la lectură încă de la primele rînduri. Prefața, intitulată *Mihail Sebastian în conștiința criticii* (p. 5—14) pornește de la o apreciere a lui M. Sebastian despre André Gide („Critic de geniu, Gide e romancier numai pe jumătate") și concluzia care urmează („— în mare măsură — Mihail Sebastian reeditează în recepția scrierilor sale cazul scriitorului francez", p. 5) va marca viziunea antologiei și dispunerea studiilor critice, ponderea lor în fiecare secțiune.

Nota asupra ediției (p. 15) precizează atît criteriile de selectare a opiniilor critice („să nu ocolească nici elogiile, nici contestările"), cît și ordonarea cronologică a acestora.

Un preambul, *Mărturisiri de credință* (p. 18—34), ilustrează, prin fragmente semnificative, temele centrale ale preocupărilor teoretice din publicistica lui Sebastian (ex.: declinul genurilor literare, panlirism, romanul pur, tragismul cotidian, fecunditatea literară, provincia ca „laborator de umanitate", rolul disciplinator al exercițiului critic, raportul ficțiune-realitate, jurnalistica — exersare a spontaneității, reportajul și autenticul) [2].

Secțiunea *Portrete, evocări* (p. 35—76) întîrzie contactul cu paginile de critică propriu-zisă, dar răsplătește pe cititori cu lectura unor pasaje inedite. Alături de scriitori, critici și oameni de cultură (Camil Petrescu, E. Lovinescu, Perpessicius, Al. Rosetti etc.), o seamă de personalități și artiști creionează variantele sensibil apropiate ale aceluiași portret. Contemporani ai lui Sebastian se întîlnesc parcă într-un unic panegiric sentimental. Rolul acestor evocări este foarte important, ele explicînd, în mare măsură, ulterioarele aprecieri critice. Ideea lui A. Ghermanschi de a le cuprinde în antologie este binevenită și corespunde acelei tentații despre care vorbea și Cornelia Ștefănescu [3].

Ocupîndu-se în secțiunea *Prozatorul* (p. 77—143) de receptarea critică a operelor în proză, A. Ghermanschi urmă-

[1] Problema este valabilă și pentru alte mari personalități literare ale epocii (Camil Petrescu, G. Călinescu etc.), iar nedumeririle criticilor în fața fenomenului sînt o reminiscență maioresciană (cf. Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, V, București, Editura Minerva, 1977, p. 258).

[2] Cf. Mihail Sebastian, *Eseuri. Cronici. Memorial*, Ediție îngrijită și prefață de Cornelia Ștefănescu, București, Editura Minerva, 1972.

[3] Mihail Sebastian, *Întîlniri cu teatrul*, București, Editura Meridiane, 1969, p. 19.

reşte stricta lor cronologie în recenziile din presă, în general : *Fragmente dintr-un carnet găsit* (1932), *Femei* (1933), *De două mii de ani* (1934), *Cum am devenit huligan* şi *Oraşul cu salcîmi* (1935), *Accidentul* (1940).

Articolele critice sînt inegale în ceea ce priveşte valoarea şi criteriile de estimare artistică. Se remarcă studiile pertinente ale unor critici cunoscuţi (P. Constantinescu, Ş. Cioculescu, I. Negoiţescu ş.a.).

În general, aprecierile converg şi subliniază stilul agreabil, uşurinţa lecturii, fineţea observaţiilor psihologice, analiza sensibilă a stărilor sufleteşti, realismul chiar ; sînt recunoscute sugestiile proustiene [4]. După cum se precizase în *Nota asupra ediţiei*, nu sînt ocolite opiniile polemice (G. Călinescu).

Autorul dramatic (p. 145—196). Explicaţia faptului că impactul critic cu opera dramatică a lui M. Sebastian se produce după 1955 [5] se găseşte în evenimentele grave ale deceniului al cincilea, care îl determinaseră pe dramaturg să scrie sub pseudonim [6]. De altfel, aprecierile actuale înclină spre dramaturgia lui Sebastian, piesa *Steaua fără nume* fiind considerată drept capodopera acestuia [7]. Criteriul cronologic se păstrează. Aproape în totalitate, fragmentele citate sînt bine alese, ilustrînd efortul de a descifra semnificaţiile creaţiei dramatice a lui Sebastian (de ex., P. Georgescu, *Funcţia visului în opera lui Sebastian ;* Ion Vlad, *Jocul dramatic al lui M. Sebastian* etc.). Selecţia se opreşte însă în 1975 [8].

Criticul şi publicistul. Sinteze (p. 197—279), partea cea mai întinsă a cărţii, are meritul de a integra personalitatea lui Sebastian în concertul de idei al epocii, cu un profil în spiritul lovinescian al „sincronismului". Ariile de interes se organizează în jurul unor centre distincte : contactele cu literatura franceză (vezi *Corespondenţa lui Marcel Proust)* [9], critica literară (N. Manolescu, Ş. Cioculescu), teorii asupra romanului (excelent studiu al lui Ion Vlad), eseurile (D. Cesereanu, Dana Dumitriu, Ov. S. Crohmălniceanu).

Tabelul cronologic (p. 280—285) urmăreşte în secvenţe paralele biografia lui M. Sebastian şi mişcarea literară a epocii, pe plan naţional şi european. *Bibliografia* (p. 286—291) cuprinde ediţiile operelor, traducerile în alte limbi (cehă, franceză, germană, idiş, italiană, maghiară). Ultima secvenţă înfăţişează o selecţie de referinţe critice, grupate în volume şi periodice, care aproape epuizează bibliografia lui Sebastian (pînă în 1975).

---

[4] Ar fi trebuit citat studiul interesant al lui Liviu Călin, *Însemnare despre M. Sebastian*, în *Recitind clasicii*, Iaşi, Editura Junimea, 1975, p. 191—195.

[5] Mihail Sebastian, *Opere alese*, I, Ediţie îngrijită de V. Mîndra, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1955 ; B. Elvin, *Teatrul lui Mihail Sebastian*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1955.

[6] *Steaua fără nume* (1944) se joacă sub pseudonim, *Insula* şi *Ultima oră* (1945) sînt reprezentate postum, iar *Jocul de-a vacanţa* (1938), deşi jucată cu succes, apare în volum în 1955 (vezi nota 5).

[7] În *Dicţionar de scriitori români*, Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1978, I. Constantinescu analizează exclusiv teatrul lui Sebastian, pe care îl consideră „personalitate cu totul distinctă în întreaga istorie a artei dramatice româneşti [...] maestrul incontestabil al teatrului poetic" (p. 415). Din păcate, A. Ghermanschi nu înregistrează această sursă.

[8] Deşi la Adrian Anghelescu, *Creaţie şi viaţă*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1978, există studiul *Un analist*, în care, referindu-se exclusiv la dramaturgia lui Sebastian, se face o explicitare a lirismului, comicului şi psihologismului existente în piesele sale (p. 247—268).

[9] O sursă neînregistrată, dar foarte documentată, o constituie Ion Brăescu, *Perspective şi confluenţe literare româno-franceze*, Bucureşti, Editura Univers, 1980, p. 339—361.

Meritul principal al acestei antologii constă în faptul că oferă un volum bine închegat de studii și date referitoare la opera lui M. Sebastian, o viziune totală și nedeformată asupra locului său în istoria literaturii române.

Urmărind cele două aspecte principale ale cărții — informația și organizarea, vom remarca următoarele :

1. Indiscutabil, partea informativă este vastă, acoperind o perioadă considerabilă (1932—1975) și reușind astfel să ofere celor interesați diagrama receptării critice a autorului. Din perspectivă statistică însă, se verifică impresia globală a unei proporții discutabile în construcția lucrării (pentru perioada 1932—1945 există 29 de articole, deci o frecvență de 2 articole pe an, în vreme ce pentru o perioadă de două ori mai mare, 1945—1975, sînt selectate 36 de articole, medie de 1 pe an).

2. Deși despre M. Sebastian s-au scris puține studii integrale, există totuși lucrări recente (după 1975), în care se exprimă opinii și considerații asupra operei acestui scriitor (unele au fost semnalate în notele recenziei de față), din păcate, neînregistrate de A. Ghermanschi.

3. Impresia de prolixitate (evidentă în partea conținînd aprecierile contemporanilor, mai cu seamă la capitolul despre proză) este dată de articolele, uneori succesive, în care se parafrazează acțiunea operei, de pasajele critice în care se repetă aceleași citate ; A. Ghermanschi ar fi putut opera o mai riguroasă selecție a materialului critic, inegal valoric.

Observațiile de mai sus nu scad valoarea documentară a cărții de față, care poate fi recomandată celor ce vor să aprofundeze o pagină din evoluția scrisului românesc. Efortul selectiv al lui A. Ghermanschi se dovedește fructuos prin materializarea acestui veritabil dosar critic, care dovedește o informație riguroasă și un veritabil spirit de sinteză.

Alături de cele două volume de *Opere alese* editate de V. Mîndra și de monografia Corneliei Ștefănescu, antologia de față reprezintă așadar un instrument de bază în cercetarea operei lui M. Sebastian.

MARIANA BARA

NOTE

TITU MAIORESCU

Scrieri de tinerețe (1858—1862)

Ediție îngrijită, prefață și note de SIMION GHIȚĂ. Traducerea textelor : ALEX. IONESCU, RADU STOICHIȚĂ, ION HERDAN, TUDOR VIANU, I. E. TOROUȚIU

Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981, 433 p.

Ultimul deceniu înregistrează apariția a numeroase exegeze (N. Manolescu, *Contradicția lui Maiorescu*, 1970, 1973 ; G. Ivașcu, *Titu Maiorescu*, 1972 ; P. Marcea, *Convorbiri literare și spiritul critic*, 1972 ; S. Ghiță, *Titu Maiorescu, filozof și teoretician al culturii*, 1974 ; Eug. Todoran, *Maiorescu*, 1977 ; L. Rusu, *Scrieri despre Maiorescu*, 1979 ; V. Vintilescu, *Polemica Maiorescu-Gherea. Implicații estetice și literare*, 1980 ș.a.) și ediții de texte (T. Maiorescu, *Critice*, 2 vol., Text stabilit, tabel cronologic, indice și bibliografie de Domnica Filimon Stoicescu. Prefață de P. Georgescu, 1967 ; T. Maiorescu, *Critice*, Ediție îngrijită și tabel cronologic de Domnica Filimon. Introducere de Eug. Todoran, 2 vol., 1973, 1978 ; T. Maiorescu, *Jurnal și epistolar*, Ediție îngrijită de Georgeta Rădulescu-Dulgheru și Domnica Filimon. Studiu introductiv de L. Rusu, vol. I, 1975, II, 1978, III, 1981), care permit o mai profundă și mai nuanțată înțelegere a personalității „multiplu reprezentative" (cf. *Istoria literaturii române*, III, *Epoca marilor clasici*, Editura Academiei

R.S.R., 1973, p. 79) a lui Titu Maiorescu și a rolului său în dezvoltarea societății românești moderne.

În această serie de contribuții, cea mai recentă, *Titu Maiorescu. Scrieri de tinerețe (1858—1862)*, face cunoscute lucrări inedite sau repune în circulație texte publicate mai înainte, elaborate în „perioada berlineză".

Cele mai multe reprezintă traduceri ale unor texte maioresciene. Astfel, *Relația*, teza de doctorat prezentată la Giessen, și *Despre ideile teologice fundamentale ale herbartianului C. S. Cornelius*, publicată în 1862 în revista berlineză *Der Gedanke*, reprezintă traduceri în premieră, datorate regretatului filozof și logician R. Stoichiță. *Considerații filozofice*, considerată ca fiind „cea mai importantă scriere filozofică din tinerețe" (p. 54), tipărită în 1861 la Berlin și tradusă fragmentar anterior, este publicată în volum în traducere integrală. Se completează, de asemenea, *Aforismele etice, estetice și critice*, publicate în original în germană și transpuse parțial în română de I. E. Torouțiu în *Convorbiri literare*, 5—6, 1943. Se republică, fiind considerate ca făcînd parte dintre lucrările semnificative ale perioadei 1858—1862, *„Fragment din tinerețea mea" — al doilea apendice* și *Vechea tragedie franceză și muzica lui Wagner*.

Publicată pentru prima dată este și lucrarea *Socialismul și comunismul*, singura lucrare din acest volum care a fost redactată în românește de Titu Maiorescu și din care se reproduc introducerea și capitolele II și III.

Un capitol de *Anexe* (p. 352—399), cuprinzînd unele mărturii contemporane referitoare la textele maioresciene strînse în volum și studiul lui R. Stoichiță, *Despre disertația filozofică a lui Titu Maiorescu „Relația"*, consacrat tezei de la Giessen, rămasă multă vreme neidentificată, precum și bogatele *Note și comentarii* (p. 394—432), care situează și adnotează textele, și ampla *Introducere*, datorate editorului, completează volumul, prin a cărui apariție se îmbogățește lista lucrărilor maioresciene accesibile cititorului și cercetătorului român.

Perioada 1858—1862 a reprezentat multă vreme o etapă mai puțin cunoscută din viața marelui om de cultură, căci *Însemnările zilnice*, pe care începe să le redacteze încă din timpul studiilor de la Theresianum, se opresc la 1859 și nu sînt reluate decît la 1866. Lucrările cuprinse în volumul *Scrieri de tinerețe* (ca și datele oferite de *Jurnal* și *Epistolar*, publicate de curînd) vin să întregească cunoștințele noastre despre Titu Maiorescu, informîndu-ne asupra preocupărilor și lecturilor lui din „perioada berlineză".

Asumarea de către Simion Ghiță a dificilei sarcini de restituire către posteritate a acestor texte de tinerețe se datorește convingerii (exprimate deja și temeinic argumentate în lucrarea sa din 1974, *Titu Maiorescu, filozof și teoretician al culturii*) editorului că ele reprezintă o verigă importantă a formației filozofice maioresciene, că activitatea de gînditor și de ctitor cultural a lui Maiorescu nu poate fi înțeleasă în profunzime, în toate nuanțele sale, avînd în vedere numai studiile făcute la Viena și scrierile din epoca de maturitate, deci fără cunoașterea acestor texte, căci „în ele se află temeiul filozofic al teoriei maioresciene a culturii" (p. 52). E firesc ca anii petrecuți la Berlin să aibă o pondere deosebită în formația lui dacă ținem seama, pe de o parte, de vîrstă (e mai „matur" și mai pregătit pentru a asimila ideile cu care vine în contact decît în perioada studiilor strălucite de la Viena), iar, pe de altă parte, de faptul că, așa cum spunea G. Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* (Ediția a II-a, revăzută și adăugită,

Ediție și prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1982, p. 405), *„Viața pe care o duce Maiorescu* [după întoarcerea în țară, n.n.] *îngăduie doar o bună folosire a învățăturii din tinerețe"*.

În acest sens, studiul introductiv situează lucrările „berlineze" față de scrierile de maturitate și, mai ales, caută să stabilească legăturile dintre aceste lucrări de tinerețe și complexa activitate desfășurată de T. Maiorescu după întoarcerea în țară: modul filozofic în care a abordat problemele culturii românești din vremea sa își trage seva din perioada de formație căreia îi stau mărturie scrierile din anii 1858—1862, în care „descoperim — în afară de diversitatea influențelor — un orizont filozofic mai larg și o problematică mai bogată decît apare în scrierile de mai tîrziu" (p. 22). Comentariul scoate în evidență elementele care dovedesc contactul cu filozofia lui Hegel și, mai ales, a lui Feuerbach, influențe care pot fi discernute și în activitatea sa ulterioară, în concepția istoristă unitară despre cultură (p. 51).

Publicarea *Scrierilor de tinerețe* completează substanțial informația referitoare la Titu Maiorescu și, prin aceasta, reprezintă o contribuție meritorie la cunoașterea și înțelegerea culturii românești moderne.

VALERIA GUȚU ROMALO

Dialogue. Revue des études roumains, n° 7, 1981,

Montpellier, Université Paul Valéry, 175 p.

De cîțiva ani de zile apare la Montpellier, acolo unde acum un secol și mai bine felibrii îl încununau pe Alecsandri drept bard al latinității, o revistă de studii românești intitulată *Dialogue*. Temerara inițiativă aparține unui tînăr și inimos universitar francez, profesorul Jean Lacroix. Sprijinit de alți cîțiva entuziaști, între ei și doi compatrioți, Nicolae Crețu și M. Beșteliu, foști lectori la Montpellier, Jean Lacroix a izbutit să învingă nenumăratele greutăți ce i-au stat în cale (și pe care e lesne să le imaginăm chiar fără a ne forța prea mult fantezia). Dacă însuși faptul ivirii revistei *Dialogue* e puțin obișnuit, asigurarea continuității publicației și ținuta admirabilă la care a ajuns să se situeze constituie realizări de-a dreptul uimitoare.

Iată, am în față ultimul număr ieșit, cel de-al șaptelea, dedicat avangărzii românești. Un grupaj de materiale bine alese, datorate unor colaboratori competenți, oferă o imagine echilibrată și incitantă asupra temei. Ovid S. Crohmălniceanu și Doru Scărlătescu schițează trăsăturile distinctive ale suprarealismului românesc, punîndu-i clar în lumină fizionomia proprie și locul jucat pe plan european. Florin Mihăilescu se ocupă de poziția criticii interbelice, reticentă dacă nu alergică la fenomenul avangărzii, cu excepția lui G. Călinescu, a cărui definiție modernă a conceptului de poezie („manieră ceremonială, ineficace, de a comunica iraționalul") anticipa o comprehensiune adecvată. Despre Fundoianu și Voronca scrie cu o simpatie comunicativă Carol Iancu (de la Universitatea Paul Valéry din Montpellier). Tehnica scripturală parodică a lui Urmuz e discutată cu subtilitate și măsură de Nicolae Crețu. Două scrisori inedite ale lui Voronca, o emoționantă mărturie asupra ultimelor clipe ale lui Fundoianu la Auschwitz și o remarcabilă iconografie (reunind desene de Chagall, Delaunay, Janet, Maxy) întregesc în chip fericit tabloul avangardismului românesc, fragmentar desigur, dar judicios în liniile lui esențiale și destinat să constituie de-aci înainte o referință

indispensabilă pentru oricine se va mai apleca asupra problemei.

În rest, numărul 7 mai cuprinde două colaborări românești (Maria Mureșanu-Ionescu se ocupă de Nerval, iar Ecaterina Negruți analizează importanța factorilor demografici în renașterea națională a României) și un amplu studiu al lui Jean Lacroix, intitulat *Hanul miraculosului (L'auberge du merveilleux)*, asupra căruia merită să stăruim... et pour cause. E vorba de o cercetare ingenioasă și delectabilă asupra unuia dintre „locurile" predilecte ale imaginarului, asumînd o dublă existență : cea a povestirilor care-l conțin și cea a povestirilor pe care le deține. Bazîndu-se pe un „corpus" de exemple deosebit de bogat (include și opere de Caragiale, Rebreanu, Brătescu-Voinești, Eugen Barbu), cu o vervă speculativă indeniabilă, generalizînd precaut, fără să se teamă de nuanțe și chiar de contradicții, căci imaginarul e prin excelență sediul ambiguității, Jean Lacroix reușește să deslușească treptat diversele sedimentări semantice pe care literatura le-a aglomerat în decursul secolelor în jurul termenului de „han". E puțin spus că asemenea investigații de poetică a obiectelor convertite mitic reprezintă o direcție dintre cele mai promițătoare ale unei tematologii emancipate de obsesia „influențelor", deschisă spre orizonturile intertextualității.

În fine, last but not least, *Dialogue* mai conține și o rubrică serioasă de recenzii. Dintre acestea din urmă semnalez una singură, a aceluiași infatigabil Lacroix, despre *Antologia de poezie populară românească*, publicată în franceză la Minerva, în 1979 (trad. de Annie Bentoiu și Andrea Dobrescu-Warodin), cu observații critice binevoitoare, dar pertinente.

După toate acestea e cu siguranță inutil să atrag atenția să rîndurile de față despre *Dialogue* nu izvorăsc din conștiința unei obligații amicale și n-au deloc un rost protocolar. Oricine ne servește cultura, străduindu-se s-o valorifice pentru cititorul de peste hotare, merită gratitudinea noastră. Cu atît mai mult are acest drept un om ca Jean Lacroix, care o face nu numai cu dăruire și cu dragoste pentru noi, ci și cu o excelentă competență și cu un talent incontestabil. Îi doresc puterea de a persevera și șansa de a se bucura îndelung și plenar de roadele prețioasei sale activități.

PAUL CORNEA

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE cod 79664
Str. Spiru Haret, nr. 12, sect. 1, București, tel. 15.17.92

Pentru a contribui la perfecționarea învățămîntului filologic de toate gradele, S.S.F. va edita în anul 1983 :

1. *Limba și literatura română* (4 numere, 20 de lei abonamentul) ; revista publică articole în legătură cu procesul instructiv-educativ ;

2. *Limbă și literatură* (4 volume, 60 de lei abonamentul) ; culegere de articole (limbă și stil, istorie și critică literară, analize de text, didactică modernă, perfecționare, grade etc.) ;

3. *Limbile moderne în școală* (2 volume, 35 de lei abonamentul) ; culegere de articole (unele în limbile engleză, franceză, germană și rusă), privind didactica modernă a limbilor.

4. *Buletinul S.S.F. pe anul 1983* (1 vol.) ; se difuzează gratuit membrilor S.S.F. și profesorilor titulari de comandă care realizează direct la S.S.F. abonamente colective.

Comenzile *(abonamentele colective)* — de la 20 de abonamente la revista *Limba și literatura română* și cel puțin 5 abonamente la culegerile *Limbă și literatură* și *Limbile moderne în școală* se difuzează de către S.S.F. direct abonaților. Se consideră abonați pentru anul 1983 profesorii care vor trimite (expedia), pînă la 31 decembrie 1982, cv. publicațiilor dorite (prin mandat poștal sau aviz de creditare în contul S.S.F. nr. 45.11.09.5, la CEC, Filiala sector 5, Calea Victoriei, nr. 7, București) și cîte o *fișă de comandă pentru fiecare titlu de publicație*, conform modelului de mai jos, într-un singur plic închis pe adresa S.S.F., str. Spiru Haret, nr. 12, sector 1, cod 79664, of. PTTR 1, București.

Abonamentele individuale la revista elevilor și la culegerile pentru profesori *se fac numai prin factorii poștali*, conform *Catalogului presei*.

Model

FIȘĂ DE COMANDĂ

Subsemnatul(a) . . . . . instituția (școala, liceul) . . . . . din . . . . am expediat prin mandat poștal sau aviz de creditare nr. . . . . suma de . . . . lei, reprezentînd cv. abonamentelor pentru anul 1983. (Se completează titlul publicației și numărul abonamentelor.)

Abonamentele (volumele) se trimit la adresa (se completează cu majuscule adresa ; orice schimbare de adresă se comunică în scris S.S.F.).

. . . . . .

. . . . . .

Data . . . . . Semnătura . . . . . .

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică „13 Decembrie 1918" sub comanda nr. 1201

ÎN ATENȚIA COLABORATORILOR

1. Culegerea *Limbă și literatură* publică articole, studii, recenzii și note ale membrilor filialelor și subfilialelor S.S.F. (profesori, învățători, cercetători, studenți), în domeniul limbii, literaturii, folclorului, istoriei învățămîntului limbii și literaturii române și didacticii moderne.

2. Autorii sînt rugați să țină seama la redactarea textelor pe care le înaintează redacției spre publicare de următoarele :

a) contribuțiile, între 3 și 15 pagini dactilografiate la două rînduri în două exemplare, vor fi însoțite de *o notă* cuprinzînd : *numele și prenumele autorului, funcția,* eventual *titlul științific, instituția unde lucrează, filiala din care face parte, adresa la care locuiește, nr. de telefon* (de acasă și de la locul de muncă) ;

b) titlul articolului va fi scris cu majuscule și va fi subliniat ; numele, prenumele și locul de muncă (școală, liceu, universitate, institut de cercetare etc.) vor fi plasate sub titlul articolului ;

c) în text se vor indica cuvintele care trebuie culese cu *litere cursive* (prin subliniere) sau culese *spațiat* (prin subliniere cu linie întreruptă) ;

d) referințele la alți autori și la alte lucrări citate în text vor fi date în note de subsol, numerotate de la 1 în continuare, astfel :

— titlurile cărților, articolelor și ale publicațiilor periodice și neperiodice — reviste, culegeri, anuare, buletine etc. — vor fi subliniate pentru a fi culese cu litere cursive ; după autor și titlu se vor preciza : localitatea de apariție, editura, anul și pagina ; la articolele apărute în publicații se menționează anul, numărul de apariție și pagina.

— dăm două exemple de trimitere bibliografică :

Tudor Vianu, *Probleme de stil și artă literară,* București, Editura pentru literatură, 1955, p.

G. Barițiu, *Naționalitatea,* în *Foaie pentru minte, inimă și literatură,* an. VII (1844), nr. 51, p.

— în cazul că se trimite la altă lucrare a aceluiași autor, numele acestuia se înlocuiește cu *Idem ;* dacă se trimite la aceeași lucrare și la același autor, se folosește *Ibidem.*

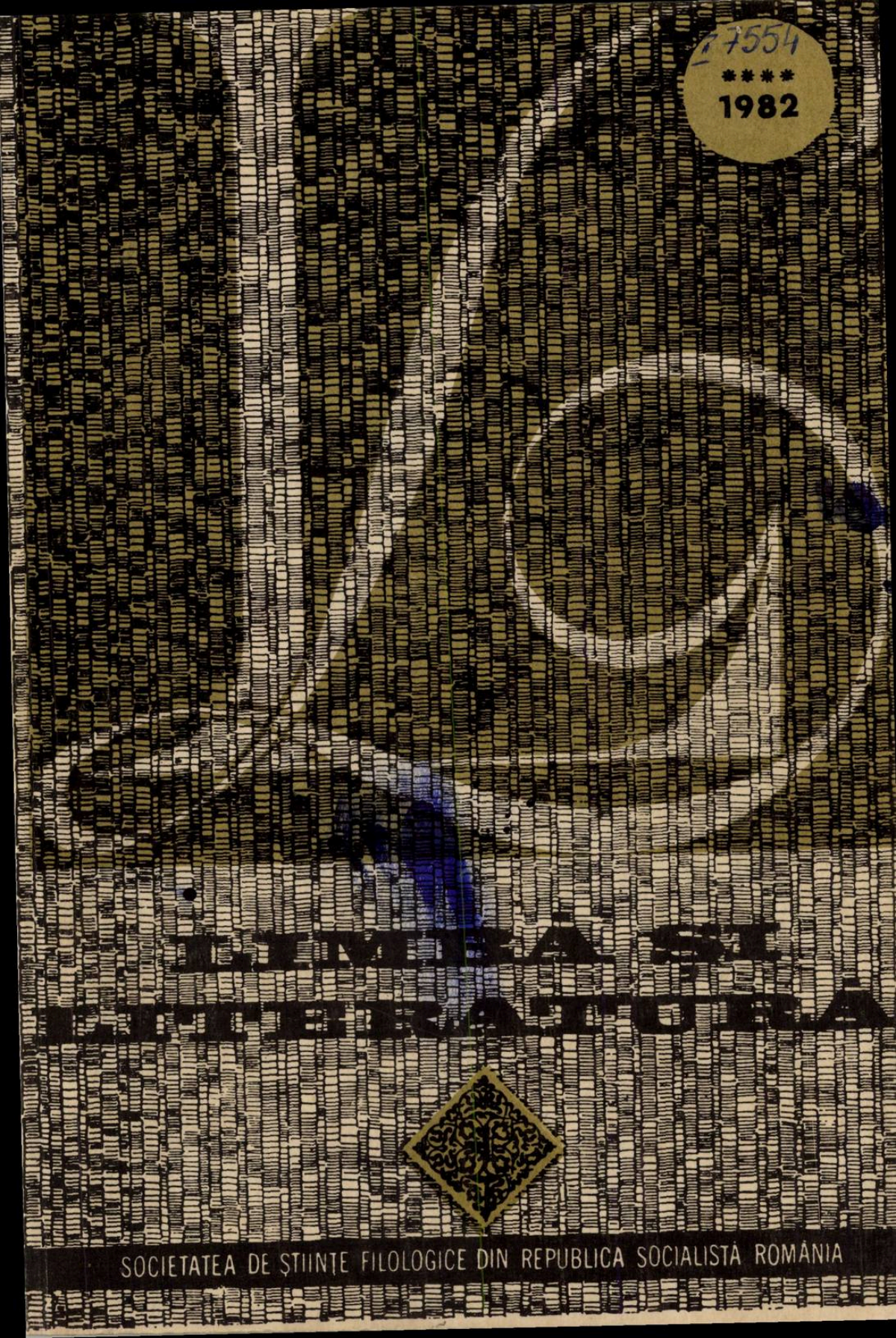
e) dacă textul trimis spre publicare se bazează și pe alte lucrări în afara celor citate în notele de subsol, acestea vor fi prezentate la sfîrșitul contribuției ca *Bibliografie,* în ordine alfabetică pentru autori și cronologică pentru lucrări ale aceluiași autor. Bibliografia va fi redactată după normele de mai sus ;

f) în cazul în care autorul folosește prescurtări în text, lista abrevierilor (siglelor) este obligatorie.

3. Autorii contribuțiilor trimise spre publicare vor reține manuscrisul și o copie dactilografiată pentru corectarea în pagină sau pentru refacere în cazul articolelor trimise de redacție în acest scop.

4. Se precizează că textele care nu se încadrează în tematica culegerii *Limbă și literatură,* culegere adresată profesorilor din învățămîntul filologic de toate gradele, și care nu sînt prezentate în conformitate cu normele de mai sus nu vor fi luate în discuția colectivului de redacție și nu se înapoiază autorilor.

I 7554
****
1982



LIMBA ȘI LITERATURA

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

0 IUI. 2005

(97)

LIMBĂ ŞI LITERATURĂ

Culegere de articole şi studii pentru profesorii din învăţămîntul de toate gradele, pentru învăţători şi studenţii filologi.

— în anii 1955—1970 au apărut douăzeci şi şapte de volume (indice în vol. XXIV, 1970);

— în anii 1972—1974 — douăsprezece volume (indice în vol. IV, 1974);

— în anii 1975—1977 — şase volume (indice în vol. II, 1977);

— în anii 1978—1980 — douăsprezece volume (indice în vol. IV, 1980).

Începînd cu anul 1978, culegerea **Limbă şi literatură** apare în patru volume, cu un conţinut îmbunătăţit, în cadrul rubricilor: **Limbă şi stil, Limba română de azi, Cultivarea limbii, Mica enciclopedie a limbii române, Teorie, critică, istorie literară, Analize de text, Limba şi literatura română peste hotare, Texte şi documente, Folclor, Didactica modernă, Perfecţionare, doctorate, grade didactice, Din istoria învăţămîntului limbii şi literaturii române, Recenzii, Note**, urmărindu-se în special perfecţionarea învăţămîntului, integrarea acestuia cu cercetarea şi producţia, dezbaterea unor probleme teoretice şi practice ale predării şi învăţării limbii române, culegerea şi valorificarea datelor de istorie literară din diferite colţuri ale ţării.

7554.

-- UCL 2014

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Limbă şi literatură

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

IAN 2022

BUCUREȘTI — 1982

35060

Limbă și literatură apare sub egida Societății de științe filologice din R. S. România, cu sprijinul unui comitet alcătuit din: V. ARVINTE (Iași), ION DODU BĂLAN, ȘERBAN CIOCULESCU, CONSTANTIN CIOPRAGA (Iași), ION COTEANU, CORNEL CÎRSTOIU (Tg-Jiu), I. CRĂCIUN (Piatra-Neamț), LIVIA DASCĂL (Brașov), AL. GRAUR, D. PĂCURARIU, T. PETRIDE (Brăila), GH. POP (Baia Mare), IOAN RAȚIU (Tg.-Mureș), I. RIZESCU, GAVRIL SCRIDON (Cluj-Napoca), ROMULUS TODORAN (Cluj-Napoca), G. I. TOHĂNEANU (Timișoara).

Această culegere de articole și studii apare sub îngrijirea următorului colectiv: MIRCEA ANGHELESCU, MIOARA AVRAM, GH. BULGĂR, **BORIS CAZACU, redactor responsabil,** I. C. CHIȚIMIA, CLARA GEORGETA CHIOSA, PAUL CORNEA, **MIRCEA FRÎNCULESCU, redactor,** MIRCEA HANDOCA, I. HANGIU, LILIANA IONESCU-RUXĂNDOIU, ȘTEFAN MUNTEANU, AL. NICULESCU, ADRIANA NICULIU, A. GH. OLTEANU, N. SARAMANDU, D. SĂVULESCU, GRAZIELLA ȘTEFAN.

Limbă și literatură

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Vol. IV, 1982

Sumar

Limbă și stil

G. I. TOHĂNEANU — Un motiv eminescian: „colbul școlii" 445
MAGDALENA POPESCU-MARIN — Regionalismele și cuvintele populare în terminologia tehnico-științifică 450
CONSTANTIN DOMINTE — Note relative la silabație și scriere 455

Discuții

STELIAN DUMISTRĂCEL — Pe marginea unei monografii dialectale 459

Cultivarea limbii

MIOARA AVRAM — Gramatica și cultivarea limbii în învățământ 468

Teorie, critică, istorie literară

CORNELIU NISTOR — Literatură și sociologie 481
MONICA LAZĂR — I. L. Caragiale — artist al cuvîntului 487
MIHAI UNGHEANU — O polemică uitată: Vlahuță și publicațiile socialiste .. 493
B. CAZACU — Ov. Densusianu în istoria și critica literară românească 503

Analize de text

DOINA BOGDAN-DASCĂLU — Arta comentării textului literar 512
GEORGE GANĂ — Lucian Blaga: *Biografie* 517
IUSTINA ITU — Dumitru Radu Popescu: *Duios Anastasia trecea* 522

Texte și documente

PAUL LEU — Scrisori primite de S. Fl. Marian de la oameni de știință străini 528

Folclor

NICOLAE CONSTANTINESCU — Note etnologice la *Zburătorul* de Ion Heliade Rădulescu 538

Didactica modernă

GHEORGHE DOCA — Comunicarea orală și problema creativității în învățarea limbii române ca limbă străină 544
ALEXANDRU CRIȘAN — Dialogul în manualele de limba și literatura română 553

Recenzii

Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române (G. Beldescu); MARIUS SALA, IOANA VINTILĂ-RĂDULESCU, *Limbile lumii. Mică enciclopedie* (Lucia Wald); MARCU MIHAIL DELEANU, *Glasul pământului. Stilistica motivului în proza literară* (Sergiu Drincu); MIRCEA ANGHELESCU, *Scriitori și curente* (D. Micu); ION BĂLU, *Viața lui G. Călinescu* (Nicolae Mecu); ELISABETA MUNTEANU, *Motive mitice în dramaturgia românească* (D. Micu); NICOLAE ROȘIANU, *Eseuri despre folclor* (Nicolae Constantinescu); *Studii și articole*, vol. III, 1981 (Dan C. Mihăilescu); VALERIU C. NEȘTIAN, *Metodica predării textului literar în liceu* (Ioan Brățan) 561

Note

GAVRIL ISTRATE, *Originea limbii române literare* (B. Cazacu); CEZAR TABARCEA, *Poetica proverbului* (C. Negreanu) 583

LIMBĂ ȘI STIL

Un motiv eminescian: „colbul școlii"

G. I. TOHĂNEANU

Printre cele mai sugestive și mai obsedante fragmente — pe care scriitorii noștri le-au închipuit despre școala de odinioară, scoțînd în priveliște păcatele-i multe; totdeauna, însă, cu nostalgia orizontului pierdut, al copilăriei — se rînduiește, cu siguranță, acela din *Scrisoarea II* a lui Eminescu. Lunecarea în trecut se însoțește cu un suspin și cu împuținarea vocii:

Vai! tot mai gîndești la anii cînd visam prin academii,
Ascultînd pe vechii dascăli cîrpocind la haina vremii,
Ale clipelor cadavre din volume stînd s-adune
Și-n a lucrurilor peteci căutînd înțelepciune?
Cu murmurele lor blînde, un izvor de *horum-harum*
Cîștigînd cu clipoceală *nervum rerum gerendarum;*
Cu evlavie adîncă ne-nvîrteau al minții scripet,
Legănînd cînd o planetă, cînd pe-un rege din Egipet.

Parcă-l văd pe astronomul cu al negurii repaos,
Cum ușor, ca din cutie, scoate lumile din chaos
Și cum neagra vecinicie ne-o întinde și ne-nvață
Că epocele se-nșiră ca mărgelele pe ață.
Atunci lumea-n căpățînă se-nvîrtea ca o morișcă,
De simțeam, ca Galilei, că comèdia se mișcă. —

Amețiți de limbe moarte, de planeți, de colbul școlii,
Confundam pe bietul dascăl cu un crai mîncat de molii
Și privind păinjenișul din tavan, de pe pilaștri,
Ascultam pe craiul Ramses și visam la ochi albaștri
Și pe margini de caiete scriam versuri dulci, de pildă
Către vreo trandafirie și sălbatecă Clotildă.
Îmi plutea pe dinainte cu al timpului amestic
Ba un soare, ba un rege, ba alt animal domestic.
Scîrțiirea de condeie dădea farmec astei liniști,
Vedeam valuri verzi de grîne, undoiarea unei iniști,
Capul greu cădea pe bancă, păreau toate-n infinit;
Cînd suna, știam că Ramses trebuia să fi murit (I, 142 — 143 *).

---

* Trimiterile se fac la M. Eminescu, *Opere alese*, I—III, E.P.L., 1964. Nu se indică, între paranteze, decît volumul și pagina.

Fragmentul citat evocă magistral perindarea lenește a zilelor și a ceasurilor din școala vremii, învîrtejirea haotică a frînturilor de cunoștințe disparate, culese la întîmplare, de ici, de colo, de la o materie sau alta, de-a valma. Haosul stimulează fantazarea, dar visătoria însăși istovește, capetele cad toropite pe bănci, lumea reală își estompează și își pierde contururile nete, pînă ce clopoțelul mîntuitor vestește moartea lui Ramses și sfîrșitul supliciului... Lumea abstracțiilor se materializează, în versuri, prin capacitatea unor imagini — izbitoare — de a stîrni, violent, facultatea de reprezentare a cititorului. Bătrînii dascăli „cîrpocesc" straiele vremii și caută înțelepciune în peticele lucrurilor, volumele sînt cimitire unde zac cadavrele clipelor răpuse, marile epoci ale istoriei se înșiră ca mărgelele pe ață ...

Impresia subiectivă a „fără capăt-ului", a drumului lung și istovitor care nu duce niciunde și nu se curmă niciodată, a hățișurilor încîlcite și inextricabile — care îl va fi tîrcolit și podidit de atîtea ori pe *elevul* Eminescu („Fiind băiet, păduri cutreieram / Și mă culcam ades lîngă izvor, / Iar brațul drept sub cap eu mi-l puneam, / S-aud cum apa sună-ncetișor", II, 380) — este susținută și sporită, mai ales în ultima parte a textului, de avalanșa verbelor la imperfect: *Confundam, ... Ascultam, ... visam, ... scriam, ... plutea, ... dădea (farmec), Vedeam, ... cădea, ... păreau, ... suna, știam, ... trebuia.* Timp, prin excelență, al duratei și al „devenirii" sub zodia trecutului, imperfectul redă admirabil aci tărăgănarea trecerii ostenite, moartea mărunță a clipelor, sub patronajul simbolic al fantomei lui Ramses. „Picușul" timpului, prin vechi burlane ruginite, îl exprimă, printre altele, abstractul verbal, acum substantiv, *undoiare*, sugerînd imaginea unei învăluriri lente, abia perceptibilă, cu încrețituri și încovoieri mici și egale. Cu atît mai ademenitor și mai insinuant sună acum, reliefat de poziția finală în vers și de ecoul rimic, numele „ochilor albaștri":

> Și pe margini de caiete scriam versuri dulci, de pildă
> Către vreo trandafirie și sălbatecă *Clotildă*.

Mă voi opri, în continuare, la cele două versuri cuprinzînd îmbinarea din titlul acestor însemnări:

> Amețiți de limbe moarte, de planeți, de *colbul școlii*,
> Confundam pe vechiul dascăl cu un crai mîncat de *molii*.

Înainte de orice, cîteva amănunte în legătură cu substantivul *colb*, care, împreună cu *praf* și cu *pulbere*, constituie o interesantă „serie" de sinonime. De origine controversată (vezi DA, s.v.), cuvîntul nu poate fi considerat regionalism, așa cum procedează DEX, deoarece e folosit, în mod curent, nu numai în toată Moldova, ci și în nordul Transilvaniei. Mărturia lui Sadoveanu este concludentă: „Iată numai o parte mică din vocabularul cu care urechea mea a fost obișnuită în Valea Moldovii și a Bistriții și pe care l-am găsit în tot vestul și nordul Ardealului". Urmează exemple, printre care și cel care ne interesează pe noi: „*Sfadă* pentru ceartă; *prund* pentru pietriș; *cocostîrc* pentru barză; *horn* pentru coș; *curechi* pentru varză; ... *rînză* pentru pipotă; *colb* pentru praf ..." (*Despre limba literară*, în *Opere*, XX, E.P.L., 1967, p. 613—614). Termenul revine adesea în folclor („În pămînt că mi-l turna, / Cu *colb* că mi-l astruca"), în ziceri și eresuri populare („Cînd se scaldă vrăbiile cu *colb*, are

să ploaie"). Îl regăsim, de cîteva ori, la Creangă: „Ș-odată încep iepele a fugi, de pîrîiau roatele și sărea *colbul* în naltul ceriului" *(Moș Nichifor Coțcariul)*, mai ales în îmbinări frazeologice: „ — ... Iaca niște bulughine cu mujdei și cu mămăligă. Hai! *dă-li colb* ș-apoi te apucă de treabă" *(Povestea lui Stan Pățitul)*, „noi scoteam mîțele de prin ocnițe și cotruță și le flocăiam și le șmotream ..., de *le mergea colbul*" *(Amintiri ...)*. Eminescu îl preferă, uneori, chiar cu sensul lui propriu: „Hîrîită, noduroasă, stă în *colb* rîșnița veche" (*Călin*, O, I, 88). Dintre derivate, menționez adjectivul de origine participială *colbăit* „prăfuit", identificabil la Creangă și Eminescu: „ — ... Acum pune de lăutoare și grijește-l cum știi tu că se grijesc băieții; că, după cum vezi, îi cam *colbăit*, mititelul!" *(Povestea porcului)*; „Hîrîie-n colț *colbăită* noduros rîșnița veche" (*Călin Nebunul*, III, 27). Este vrednic de atenție amănuntul că, prin Transilvania, *a colbăi* este sinonim cu *a fuma*. Îl aflăm, cu acest sens, în proza lui Agârbiceanu: „Mai slabă de puteri, baba adurmea buștean îndată; eu mai *colbăiam din pipă* și mă mai frămîntam cu cele gînduri" (*Hoțul*, în *Opere*, I, E.P.L., 1962, p. 43). Iată, acum, un citat din romanul *Arhanghelii*: „Ierotei își aprinse o țigară groasă, de foi, și *colbăia* necurmat. Fumul vînăt, pișcător, zbura luat în pale mici de vînt" (*Opere*, VII, Editura Minerva, 1972, p. 37). La Eminescu, în poemul *Călin Nebunul*, se ivește derivatul, cu sens colectiv, *colbărie*, într-o curioasă alianță stilistică:

> Iar din pod pîn-în podele un paingăn de smarald
> A țesut pînza subțire, tremurînd în aer cald,
> Și în care luna bate de sclipește viorie
> Ș-o încarcă cu o bură, *diamantoasă colbărie* (III, 15).

Spațiul nu-mi îngăduie să examinez, dintr-o perspectivă similară, și celelalte două sinonime ale seriei, în speță, *praf*, *pulbere*. După un asemenea examen ar reieși, între altele, că, cel puțin în anumite condiții contextuale, ele nu sînt substituibile unul printr-altul, în ciuda identității lor semantice. Într-un vers celebru din *Epigonii*, evocînd opera de întemeietor al nuvelei istorice, întreprinsă de Negruzzi, Eminescu întruchipează o imagine memorabilă: „Iar Negruzzi *șterge colbul de pe cronice* bătrîne" (I, 38). În acest vers, expresia subliniată înseamnă „a reînvia trecutul", iar substituirea lui *colb* prin sinonimul *praf* ar compromite imaginea, transformîndu-l pe autorul lui *Alexandru Lăpușneanul* într-un fel de ... custode de bibliotecă, însărcinat cu întreținerea „igienei" manuscriselor vechi și prețioase. Astfel, sensul figurat ar fi obligat să regreseze către „propriu"! ... Merită să fie amintite și alte construcții metaforice eminesciene, structurate în jurul substantivului *colb*, vădind „neastîmpărul" asociativ al poetului. În următoarele versuri din *Călin* (I, 90):

> Și albinele-aduc miere, aduc *colb mărunt de aur*,
> Ca cercei din el să facă cariul, care-i meșter faur

expresia subliniată reprezintă un sinonim frazeologic, o surprinzătoare metaforă poetică — alcătuită din elemente lexicale extrem de simple — pentru ceea ce terminologia științifică a botanicii numește „polen" (lat. *pollen, -inis* „făină foarte fină, lamura făinii!"). Este de reținut, în primul vers, juxtapunerea și alternarea unui termen propriu *(miere)* cu o expresie figurată *(colb*

mărunt de aur). Și de data aceasta, înlocuirea lui *colb* cu *praf* era — atît din punctul de vedere al logicii, cît și din acela al rigorilor prozodiei — posibilă; ea ar fi fost însă inacceptabilă în planul estetic.

Tot în *Călin (file din poveste)* termenul în discuție este angrenat într-o altă structură metaforică vrednică de toată atenția:

> Iar de sus pîn-în podele un painjăn prins de vrajă
> A țesut subțire pînză strălucitoare ca o mreajă;
> Tremurînd ea licurește și se pare a se rumpe,
> Încărcată de o bură, de un *colb de pietre scumpe* (I, 84).

Nu sînt deloc convins că *Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu* are dreptate cînd susține echivalența *colb de pietre scumpe* = *picături de rouă strălucitoare* (vezi DE, s.v. *piatră*, p. 409), încercînd să stabilească un paralelism cu *boabe mari de piatră scumpă (Crăiasa din povești)*:

> S-adun flori în șezătoare
> De painjen tort să rumpă,
> Și anină-n haina nopții
> *Boabe mari de piatră scumpă* (I, 77).

Ținînd seama de toate datele contextuale, *colb de piatră scumpă* sugerează, în *Călin*, din perspectiva metaforei, irizațiile, pîlpîirile pe care lumina lunii le iscă și le multiplică, *mărunțite* la infinit, în fina urzeală a „painjenului", el însuși „prins de vrajă"...

Se adaugă expresia *colb de cronici*, din finalul *Scrisorii III*: „Dar lăsați măcar strămoșii ca să doarmă-n *colb de cronici*" (I, 152). Evocarea „trecutului mare" se realizează, așadar, printr-un vers menit să cutremure conștiința „prezentului" de acum un secol. Dincolo de sensul său concret-material, *colb* are, aici, valoare „meliorativă", vorbind despre vremea adunată maldăr, despre „povara" întrematoare a apartenenței la istorie. Expresia *colb de cronici* evocă, în *Scrisoarea III*, ideea de *vechime*, și nu pe aceea de *învechire*, precum, în *Scrisoarea II*, *colbul școlii*. Este harul și privilegiul poeziei de a construi, cu aceleași elemente ale limbii uzuale, expresii cu semnificații și valori stilistice uneori polare.

Dintre toate construcțiile metaforice structurate în jurul substantivului *colb*, cea care revine mai insistent la poetul nostru, cu puterea unui laitmotiv, este *colbul școlii*. Citatului analizat mai sus, din *Scrisoarea II*, i se adaugă numeroase altele, risipite prin postume; textele care urmează sînt desprinse, în ordine, din poeziile *E împărțită omenirea ...*, *Icoană și privaz*, *Ca o făclie ...*:

> Mînînd cu anii *colbul școlii*,
> Ei cred făr-a fi înțeles,
> Din cărți străvechi roase de *molii*
> Își împlu mintea cu eres (II, 265);

> Suntem ca flori pripite, citim în *colbul școlii*
> Pe cărți cu file unse, ce roase sunt de *molii*" (II, 311);

O, capete pripite, în *colbul trist al școlii*,
Cetiți în foliante ce roase sunt de *molii*
Și viața, frumusețea, al patimei nesaț
Nu din viața însăși — din cărți le învățați (II, 414 — 415).

Nu am, *hic et nunc*, răgazul de a supune fiecare text în parte comentariului atent pe care l-ar merita. Se exprimă însă în toate, cu o vigoare artistică specific eminesciană, un principiu de acută actualitate, acela cuprins în zicerea latină *Non scholae, sed vitae discimus*: „Nu învățăm de dragul școlii, ci de dragul vieții". Eminescu a cunoscut — poate mai „direct" și mai în profunzime decît alți cărturari ai epocii — metehnele învățămîntului de acum un veac, iar bătăliile pe care le-a dat cu autoritățile în scurtul și zbuciumatul răstimp al „revizoratului" său sînt exemplare pentru civismul poetului. Om al cetății, el visa școli și biblioteci care să formeze oameni ai cetății. Opoziția *viață-carte* — evidentă în ultimul citat, dar latentă în toate celelalte — nu atinge „cartea" în general, ci un *anume soi de „carte"*, aceea cu file „unse" ca terfeloagele lui Trăsnea, din *Amintirile* lui Creangă, ruptă din sorbul trăirii, roasă — becisnic, dar înverșunat — de molii ... Rima *colbul școlii-molii*, reluată cu semnificativă stăruință, devine obsedantă, implicînd, iarăși, o idee foarte prețioasă și actuală. Aceea că *erudiția în sine*, fără randament social, este sterilă. Ea usucă, îngheață, strepezește. Ea retează legăturile cu viața, zădărnicind împresurările ei, atît de necesare, atît de utile. Eminescu se întîmpină acum cu Faust:

Eliberat de chinurile minții,
De fumul, de funinginea științei,
O, de-aș putea pe plai înalt
În roua firii să mă scald! (E.S.P.L.A., 1955, p. 50).

Dar textul cel mai de preț pentru întreaga noastră discuție îl aflăm într-o postumă tîrzie (probabil, 1881):

În zădar în *colbul școlii*,
Prin autori mîncați de *molii*,
Cauți urma frumuseții
Și îndemnurile vieții,
Și pe foile lor unse
Cauți taine nepătrunse
Și cu slovele lor strîmbe
Ai vrea lumea să se schimbe.
Nu e carte să înveți
Ca viața s-aibă preț —
Ci trăiește, chinuiește
Și de toate pătimește
Ș-ai s-auzi cum iarba crește (II, 594).

Este — acesta din urmă — unul dintre cele mai nobile îndemnuri pe care rămasul „pururi tînăr" îl îndreaptă către tineretul neamului său, de astăzi și de totdeauna.

Regionalismele și cuvintele populare în terminologia tehnico-științifică

MAGDALENA POPESCU-MARIN

Este un fapt cunoscut că orice limbă literară se îmbogățește și pe baza elementelor lexicale din graiuri. Acest fenomen a fost studiat din diferite puncte de vedere pentru limba noastră [1] și totdeauna a rezultat că graiurile au contribuit într-o măsură importantă la stabilirea configurației limbii literare.

Între altele, limba literară asimilează termeni populari și regionali din terminologia populară în domeniul botanicii, al zoologiei, al agriculturii și din industria țărănească (meșteșugărească și casnică) printr-unul din stilurile ei fundamentale: stilul științific. Se socotește în general că terminologia tehnică este o componentă a stilului științific și deci a limbii literare [2], deși chestiunea rămîne discutabilă în unele amănunte.

Bazîndu-se pe materialul regional extras din *Lexiconul tehnic român* (LTR), seria nouă, litera *C*, confruntat cu aceeași literă din DA, Lucreția Mareș stabilește o ierarhie, pe de o parte, a domeniilor tehnice în care au pătruns regionalisme și cuvinte populare, iar, pe de alta, a graiurilor care au contribuit la îmbogățirea lexicală a acestor domenii. Rezultatele sînt interesante și grăitoare, dar materialul avut la dispoziție poate fi supus examenului și din alte puncte de vedere. Un lexicon tehnic de proporțiile celui în discuție urmărește înregistrarea unui material cît mai bogat cu putință. Ne întrebăm în primul rînd dacă elementele lexicale din LTR pot fi socotite, din momentul înregistrării lor, ca aparținînd „limbii literare" și, dacă răspunsul este negativ, în ce moment putem socoti, de pildă, că un termen regional sau popular existent în tehnică primește statut de cuvînt literar. Ion Gheție își exprima

[1] Iorgu Iordan, *Limba română contemporană*, București, 1956 (Capitolul *Pătrunderea cuvintelor dialectale și populare în vocabularul limbii literare*); Emil Petrovici, *Baza dialectală a limbii noastre naționale*, în *Limba română*, IX (1960), nr. 5, p. 60—78; V. Breban, *În legătură cu formarea lexicului limbii române literare*, în *Omagiu lui Alexandru Rosetti*, p. 93—95; B. Cazacu, *Dialectal et littéraire en syncronie et diachronie*, în *Actes du Xe Congrès international des linguistes*, Bucarest, 28 Août — 2 Septembre 1967, vol. al II-lea, București, 1970, p. 121; Ion Gheție, *Baza dialectală a limbii române literare*, București, Editura Academiei R.S.R., 1975, p. 43 și urm.; Lucreția Mareș, *Elemente regionale în lexicul limbii române literare* (rezumatul tezei de doctorat), București, 1976; idem, *Limba literară și lexicul regional*, în *Limbă și literatură*, vol. II, 1981, p. 199—207.

[2] Așa se înțelege din articolul lui V. Breban și I. Stan, *Raporturi lexicale între limba literară și graiurile regionale*, în *Cercetări de lingvistică*, II, 1957, p. 183 — 185. O discuție mai detaliată asupra „terminologiilor" componente ale vocabularului unei limbi se găsește la Ion Coteanu și A. Bidu-Vrănceanu, *Limba română contemporană*, vol. II, *Vocabularul*, București, Editura Didactică și Pedagogică, p. 102—104. Pentru distincția popular/regional, vezi M. Vulpe, *Dialectal, popular, vorbit*, în *Fonetică și dialectologie*, VI, 1969, p. 181—186.

neîncrederea în privinţa acordării statutului de „literar" unor regionalisme din literatură în următorii termeni: „Se naşte însă întrebarea dacă un cuvînt poate fi numit literar pentru că e folosit curent în literatura beletristică, în timp ce în celelalte stiluri ale limbii se aşază în calea lui bariere de netrecut? Pot deveni de pildă *curechi* sau *mai* literare, atîta timp cît în lucrările ştiinţifice (de botanică şi anatomie) prezenţa lor e de neconceput?" (*op. cit.*, p. 631). Sîntem de acord cu ideea enunţată, deoarece, în principiu, în literatura beletristică pot apărea cuvinte regionale, arhaice, de argou, tehnice etc. Ne întrebăm însă, la rîndul nostru, dacă atestarea unui cuvînt regional într-o lucrare ştiinţifică este suficientă pentru a-i acorda statut de cuvînt literar. Sînt cuvinte a căror prezenţă ar părea, la prima vedere, de neconceput într-o lucrare ştiinţifică. De exemplu, unele numiri regionale de plante, cum ar fi cele citate în articolul lui V. Breban şi I. Stan (p. 184), care sînt şi numele ştiinţifice ale plantelor respective şi apar deci în manualele de botanică *(sovîrf, spălăcioasă, mlăştiniţă, luminoasă, făchiuţă, nemţişor* etc.); *asprete*, un nou gen de peşte, cunoscut numai într-o anumită regiune a ţării, ar fi, după părerea autorilor citaţi, singura denumire ştiinţifică. Sînt sau nu aceste cuvinte „literare"?

În LTR este consemnat un număr destul de important de termeni populari şi regionali, care, după părerea noastră, se află în planuri diferite [3].

O primă categorie o constituie termenii pentru care redactorii LTR au menţionat faptul că sînt regionali. Unii dintre aceştia sînt neînregistraţi în dicţionarele generale ale limbii (DEX, DM sau DA) sau numai sensul tehnic este neînregistrat în aceste dicţionare. Şansele ca aceste cuvinte să devină „literare", să intre în circuitul ştiinţific mai larg, sînt încă incerte: *băieşime* (geogr.) „teritoriu în care se găsesc ocne de sare şi ape minerale" (sens neînregistrat în DEX şi DM, unde apare doar „colectivitate de băieşi"), *băltină* (geogr.) „loc băltos" (absent în DEX, prezent în DM, cu indicaţia „rar"), *bîtă* (mine) „bucată de lemn cu care se îndeasă explozivul în gaura minei; burator, fultuitor" (în DEX lipseşte sensul), *bobeică* (geogr.) „vale adîncă la poalele unui deal" (lipseşte din DEX), *brişcă* (pisc.) „undiţă" (cuvînt absent în DEX), *căsoiţă* (arh.) „încăpere mică în fundul tindei caselor ţărăneşti" (popular în LTR, absent în DEX şi DM), *ciunget* (silv.) „pădure cu arbori uscaţi" (absent în DEX şi DM), *ciutac* (mine) „capătul care rămîne din lemnul de armare după ce acesta se taie la dimensiunile necesare" (cuvînt prezent în DM şi absent în DEX), *fădruc* (mine) „falie" (absent în ambele dicţionare), *fruntariu* (arh.) „prispă" (sens neînregistrat în DEX s.v. *fruntar;* cuvîntul lipseşte din DM), *gălușcă* (metg.) „dop de material refractar"; (mine) „bucată de argilă care serveşte la executarea burajului presat în găurile de mină" (sens neînregistrat în DEX), *glodaş* (mine) „lucrător care transportă sarea din salină" (termen absent în DEX şi DM), *juvete* (pisc.) „puiet de peşte" (termen înregistrat în DEX, fără indicaţia „regional"), *papagaie* (mine) „ciocan pneumatic de abataj" (cuvînt absent din DEX şi DM), *rîmac* (pisc.) „undiţă pentru apele tulburi" (cuvînt absent în DEX şi DM), *tărbunţaş* (mine) „lucrător care transportă şi depozitează sarea în salină" (cuvînt absent în DEX şi DM), *vargă*

[3] Am păstrat abrevierile din LTR pentru domeniile tehnice în care există cuvintele discutate.

(mine) „corpul sfredelului de mînă"; (ind. text.) „fîșie lăsată la cele două capete ale țesăturii pe care se scriu indicațiile de fabricație" (sensuri absente în DEX). Lista termenilor din această categorie poate fi mărită: vezi și *bașcă, cloambă, cocioc, cotăriță, vraniță* etc. Termenii enumerați mai sus sînt periferici, nu s-au generalizat în limbajul științific al domeniului respectiv, atîta vreme cît LTR le recunoaște statutul de regionalisme.

Într-o situație diferită sînt cuvintele pentru care în LTR nu se face nici o mențiune cu privire la problema care ne interesează, ele figurînd însă ca regionalisme sau ca termeni populari în dicționarele generale (DEX, DM); *albeț* (silv.) „partea colorată mai deschis a lemnului", *babană* (zoot.) „oaie bătrînă" (numai în DM, popular), *babaică* (nav.) „vîslă" (în DEX *băbaică*, regionalism), *beșchie* (ind. lemn.) „joagăr" (regional în DM), *bulz* (ind. lemn.) „ansamblu de piese de cherestea" (popular), *căpistere* (ind. alim.) „covată, copaie", *ciomp* (agron.) „cotorul știuletelui de porumb" (popular în DM), *cleanț* (geogr., mine) „colț de stîncă", *codină* (ind. text.) „lînă inferioară", *corlată* (arh.) „poliță, țarc, gard", *dîrjală* (agr.) „coada lungă a îmblăciilor", *hățaș* (geogr.) „cărare îngustă", *mîglaș* (mine) „muncitor care transportă bolovanii de sare în mîglă" (regionalism prezent numai în DM), *săpoi* (agr.) „sapă mare" (numai în DM), *staniște* (agr., zoot.) „loc unde se odihnesc vitele", *suhat* (pisc.) „zonă inundabilă", *șabacă* (ind. text.) „broderie cu găurele" (regional numai în DEX), *tîrnaț* (arh.) „prispă", *tîrșitoare* (agr., ut.) „netezitoare, tîrîitoare", *trăscău* (ind. alim.) „rachiu tare", *văiugă* (geodr.) „vale mică", *zgîrieci* (ind. lemn.) „un tip de instrument" etc. Dintre aceștia pare mai cunoscut în domeniul său *babaică*, fiind înregistrat și în dicționarul de termeni marinărești al lui A. Bejan și M. Bujeniță [4].

Pentru cuvintele din ultima categorie, socotite regionale și populare în DEX și DM, dar date fără vreo mențiune specială în LTR, ar părea firească excluderea lor din rîndul regionalismelor — cel puțin în situațiile în care și dicționarele generale înregistrează sensurile tehnice. Este drept că nici redactorii LTR și nici cei ai DEX sau DM nu au fost foarte consecvenți în indicarea apartenenței regionale sau populare a unor cuvinte — lucru de altfel destul de dificil. De exemplu, *bulz* e cuvînt popular în DEX, dar la *bulzișor* nu se mai face nici o specificare. *Cocioc* „nămol vegetal; baltă mică" apare în DEX ca termen general, iar în DM și LTR ca regional etc.

O altă parte din termenii care ne interesează pot fi considerați tot populari sau regionali, deși LTR nu menționează acest lucru. Termenii respectivi nu sînt înregistrați în DEX, dar apar în alte dicționare (DA, Scriban): *ciulineț* (pisc.) „strat de nămol ...", *cioplaș* „cioplitură în scoarța copacilor", *gardagiu* (pisc.) „pescar specializat în întreținerea închiderilor pescărești", *suhac* (tehn.) „ac de tras" (la Scriban, variantă regională la *suvac*) etc.

Așadar, de la caz la caz, un cuvînt regional, pătruns într-o ramură a tehnicii, se poate generaliza ca întrebuințare. Pentru a ne edifica asupra acestui lucru am parcurs cîteva manuale pentru liceele industriale din diferite domenii

[4] A. Bejan, M. Bujeniță, *Dicționar de marină*, București, Editura Militară, 1979.

(construcții mecanice, industria lemnului, tapițerie, marinărie) [5]. Impresia generală este că în acest tip de lucrări cuvintele de proveniență populară sau regională apar extrem de rar. În manualul de marinărie apar termenii: *ocheț* „inel metalic care întărește o gaură într-o pînză de navă" (sens tehnic înregistrat și în DEX), *ghiordel* „căldare de lemn" (înregistrat în DEX ca general) și *ispol* „lopățică pentru scos apa afară din barcă" (înregistrat în DA cu citate din literatura populară). Cuvintele de mai sus au pătruns deci în stilul științific. Ele sînt înregistrate și în dicționarul de marină (*ocheț* are în acest dicționar forma *ochet* — sic ! — preluată din păcate și în noul *Dicționar ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române*, 1982).

Chiar acești trei termeni au o situație relativ diferită. *Ocheț*, formație românească, nu este tratat ca regional în DEX cu sensul din tehnică, ci cu alte sensuri. *Ghiordel*, cu etimologie necunoscută, nu are nici o indicație stilistică în DEX, ca și *ispol*, de altfel, de proveniență bulgărească (caracterul lor popular se observă din citatele existente în DA).

Observăm că există diferite etape ale pătrunderii cuvîntului popular și regional în limbajul tehnico-științific. Mai întîi cuvîntul există în terminologia tehnică rurală (industria țărănească, agricultură etc.) dintr-o anumită regiune, de unde este preluat apoi de terminologia generală (consemnată în manuale sau tratate tehnice) a domeniului respectiv și de aici și de alte domenii tehnice înrudite. Din literatura tehnică cultă cuvîntul este mai lesne preluat de dicționarele generale ale limbii și de lexicoane. În acest stadiu, un regionalism sau un cuvînt popular poate deveni, după părerea noastră, cuvînt al limbii literare. De exemplu *căpistere* „covată, copaie", cuvînt folosit în Ardeal, a fost preluat de industria alimentară (cf. LTR). El se găsește și în unele dicționare bilingve, fără indicații stilistice. De exemplu în *Dicționarul francez-român* (București, Editura Științifică, 1959) constituie, alături de *copaie*, corespondentul fr. *huche*. În aceeași situație este *tărăboanță* (regionalism din Moldova), care, împreună cu *roabă*, este echivalentul fr. *brouette* în dicționarul bilingv citat mai sus.

Mai elocvent este cazul lui *vîrtelniță*, numele unui instrument popular din industria casnică, regăsit astăzi ca nume de instrumente asemănătoare cu cel inițial folosite în utilaje, metalurgie, construcții etc. (cf. LTR).

[5] Ecaterina Călina, Elena Pătrăuceanu, Aristița Bidoae, Delia Popescu, Iordan Novac, *Utilajul și tehnologia construcțiilor mecanice — Nave*. Manual pentru licee industriale și de matematică-fizică cu profilurile de mecanică și matematică-mecanică, clasele a IX-a și a XII-a și școli profesionale, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1981; Valentin Năstase, Nicolae Cotta, *Utilajul și tehnologia fabricării mobilei și a altor produse finite din lemn*. Manual pentru licee industriale cu profil de prelucrarea lemnului, clasa a XII-a și școli profesionale, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1982; Nicolae Marin, Longin Isar, *Utilajul și tehnologia lucrărilor de tapițerie*. Manual pentru școli profesionale, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1980; Dumitru Munteanu, Haralambie Stancu, Petre Chitu, *Marinărie*. Manual pentru licee industriale cu profil de marină, clasa a IX-a, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1981.

Deși rar, cuvintele tehnice de proveniență populară sau regională se găsesc deci și în manualele școlare pentru diferite specialități. Ni se pare, din această cauză, ciudat că în manualele școlare de limbă română, atunci cînd se vorbește despre regionalisme, nu se discută decît posibilitatea utilizării lor în literatura beletristică, cu scopuri stilistice, fără a se menționa existența unor termeni tehnici populari sau regionali [6].

[6] Vezi, de exemplu, Ion Popescu, *Gramatică și noțiuni de vocabular și de istorie a limbii române*. Manual pentru clasa a VIII-a, București, Editura Didactică și Pedagogică, [1979], p. 12: „Regionalismele se folosesc, în general, în vorbirea mai puțin îngrijită. În limba îngrijită acestea nu apar decît în anumite situații, în special în operele literare, pentru localizarea acțiunii, pentru individualizarea personajelor, pentru unele efecte artistice". Cf. și Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, *Probleme ale predării variației regionale în textul literar*, în *Limbă și literatură*, vol. IV, 1979, p. 430—435.

Note relative la silabaţie şi scriere*

CONSTANTIN DOMINTE

1. Silabaţie şi despărţire la capăt de rînd

Neglijînd deosebirea dintre silabaţie (despărţire a cuvintelor în silabe, ca fenomen oral) şi despărţirea la capăt de rînd a cuvintelor scrise (fenomen grafic), *Îndreptarul ortografic, ortoepic şi de punctuaţie*, inclusiv ediţia a III-a, 1971, cuprinde, în capitolul VIII, *Despărţirea cuvintelor în silabe*, al primei părţi *(Reguli de ortografie şi de ortoepie)*, un punct g) în care se recomandă textual (p. 37):

> la cuvintele compuse [citeşte: derivate cu prefixe, conform exemplelor, n.n], despărţirea în silabe se face ţinîndu-se seama de părţile componente atunci cînd cuvîntul e analizabil: *in-egal* (nu *i-negal*), *ne-stabil* (nu *nes-tabil*), *sub-linia* (nu *su-blinia*).

Realitatea este că regulile despărţirii la capăt de rînd coincid, în general — conform recomandărilor ortografice (a se revedea punctele a) — f), îndeobşte cunoscute, ale capitolului menţionat din *Îndreptar*) —, cu regulile silabaţiei. În ceea ce priveşte punctul g), este vorba de abaterea, în cazul special amintit, de la regulile silabaţiei a despărţirii la capăt de rînd. Abaterea respectivă este motivată morfologic, iar silabaţia corectă este tocmai aceea notată între paranteze şi condamnată (fiind implicit considerată despărţire la capăt de rînd, căci — *expressis verbis* — punctul menţionează „despărţirea în silabe"). Mai concret: complexul sonor *inegal* suportă regula a) de silabaţie (*Îndreptar* ..., p. 36: „dacă vocala e urmată de o singură consoană, aceasta trece la silaba următoare"); complexul sonor *nestabil* suportă regula de silabaţie c) (*ibidem:* „dacă vocala e urmată de două [...] consoane, prima consoană trece la silaba dinainte, cealaltă, [...], la silaba următoare ..."), fiind admisibilă totuşi, în cazul concret avut aici în vedere, şi silabaţia *nesta(-)bil;* iar complexul sonor *sublinia* suportă regula d) (*ibidem:* „cînd prima consoană este *b, c, d, g, p, t, v, f,* iar a doua este *l* sau *r,* amîndouă consoanele trec la silaba următoare ..."), regulile respective nefiind urmate decît din punctul de vedere al despărţirii grafice, la capăt de rînd.

Aşadar, dintr-un punct de vedere general, căruia i se subordonează atît regulile cvasinaturale ale silabaţiei, cît şi acelea convenţionale ale despărţirii la capăt de rînd, se înregistrează — în cazul cuvintelor derivate cu prefixe (ca şi în acela al cuvintelor compuse) — situaţii în care:

a) regulile despărţirii la capăt de rînd coincid cu acelea ale silabaţiei: *a-normal, i-legal, re-veni; bu(-)nă-sta(-)re* etc.;

---

* Fragment, actualizat, din comunicarea *Probleme de ortografie şi de ortoepie ale limbii române*, prezentată în şedinţa din 18 martie 1980 a Grupului Român de Lingvistică Aplicată.

b) regulile despărțirii la capăt de rînd N U coincid cu acelea ale silabației:

Silabație:	Despărțire la capăt de rînd:
[i-ne-gal]	*in-e(-)gal*
[nes-ta-bil], eventual [ne-sta-bil]	*ne-sta(-)bil*
[su-bli-ni-a]	*sub-li(-)ni(-)a*
[drep-tung']	*drep-unghi* etc.

O pertinentă revizuire a regulilor prevăzute în *Îndreptar* a întreprins — — din perspectiva teoriei silabei emisă de Jerzy Kuryłowicz — Dan Slușanschi, în studiul *Asupra grupului* **-ngv-** *și a despărțirii în silabe a grupurilor consonantice în limba română* [1]. În privința criticii neglijenței menționate aici *supra*, s-a pronunțat Mioara Avram, *Locul foneticii în învățămîntul limbii române* [2]. Noi puncte de vedere asupra temei generale care ne preocupă aici a adus de asemenea Mioara Avram în recentul articol *Norma lingvistică și actualitatea extralingvistică* [3], în care — pe lîngă alte probleme — se propun sau se aprobă criterii noi sau în general neglijate pînă acum relative la despărțirea cuvintelor la capăt de rînd: criteriul eficienței informaționale, acela al economiei de spațiu (tipo)grafic.

Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române (DOOM), elaborat în cadrul sectorului de gramatică al Institutului de Lingvistică din București de un colectiv de cercetători condus de Mioara Avram și Laura Vasiliu și apărut recent (1982) în Editura Academiei R. S. România, consacră un capitol amplu *(Introducere VI. Despărțirea cuvintelor în silabe*, p. XXXIII—XXXVI, în redactarea Marinei Rădulescu*)* problemei aici în discuție, rafinînd mult regulile [4] propuse în *Îndreptar*, dar lăsînd nedisociată, și de data aceasta, *silabația* de *despărțirea la capăt de rînd* (cf. p. XXXIII: „I. Regula generală și obligatorie a *despărțirii în silabe* a cuvintelor în limba română [...] este interzicerea *lăsării la sfîrșit de rînd* sau *la început de rînd* a unei secvențe lipsite de o vocală (propriu-zisă)" — sublinierile ne aparțin). *DOOM* remarcă numai, în *Observația 3*, sub *III. 1.b.*, coincidența dintre cele două fenomene (menționată aici *supra*, sub a), în cazuri deosebite, în termenii coincidenței dintre „despărțirea în silabe a cuvintelor compuse sau a derivatelor cu prefixe după regulile morfologice [...] cu cea după regulile fonetice: *bu-nă-vo-in-ță, in-to-le-ra-bil, pre-fa-bri-cat, re-a-ni-ma, su-pra-a-glo-me-rat* etc."

---

[1] *Limba română*, XXII, 1973, nr. 3, p. 207—215 (propuneri de îmbunătățire și completare a regulilor, la p. 214—215).

[2] *Limbă și literatură, Seria I, Prelegeri 2*, editate de Societatea de Științe Filologice din R. S. România, București, 1978, p. 136.

[3] *Limbă și literatură*, 1981, III, p. 372—377. Nu este lipsit de interes să observăm aici că unele edituri preferă aplicarea regulilor de despărțire la capăt de rînd nu în spiritul, ci în litera lor (de exemplu, chiar dacă spațiul tipografiic permite, sînt tacit — dar nejustificat — considerate ca inacceptabile despărțirile de felul *ine-gal* sau *subli-nia*, în ciuda perfectei lor coincidențe cu silabația).

[4] Și distingînd, astfel: o regulă generală (cf. *I.*), 7 reguli bazate pe pronunțare, cu subreguli (cf. *II.*), 2 reguli bazate pe analiza morfologică, cu subreguli și excepții (cf. *III.*) și 2 situații în care nu se face (sau trebuie evitată) despărțirea la capăt de rînd (cf. *IV.*).

2. Silabația și despărțirea cuvintelor cu litera x

Este o chestiune trecută cu vederea în *Îndreptar*, tratată însă de Dan Slușanschi în articolul amintit și menționată în *Observația 2*, sub *II. 4.* din recentul *DOOM*, la p. XXXIV: „Litera *x* notează întotdeauna două consoane (fie *cs*, fie *gz*); din punctul de vedere al despărțirii în silabe este însă tratată ca o singură unitate, iar cuvintele în care apare se despart tot conform regulii de sub II. 4: *a-xă*, *e-xa-men* etc.". Regula *II. 4.* din *DOOM* corespunde regulii a) din *Îndreptar*, citată aici *supra*, sub *1*.

Revenind la disocierea *silabației* de *despărțirea la capăt de rînd*, este de arătat că, în timp ce silabația unor cuvinte, neanalizabile morfologic, cu grupul consonantic [ks] sau [gz] (grafic: *x*) trebuie să urmeze regula c) din *Îndreptar* (citată aici *supra*, sub *1*), corespunzătoare regulii *II. 5. a* din *DOOM*:

axă [ak-să], *examen* [eg-za-men], *excursie* [ek-skur-si-^{j}e] ..., despărțirea la capăt de rînd trebuie făcută înainte de *x*:

a-xă, *e-xa(-)men*,

cu excepția cazurilor în care litera *x* este urmată de una sau mai multe consoane:

ex-cur(-)si(-)e [5].

Urmînd aceeași regulă de silabație, realizările grafice ale cuvintelor (semi)analizabile, derivate cu prefixul *ex-*, sînt de despărțit la capăt de rînd conform regulii g) (îmbunătățite, ca sub *1. b*) din *Îndreptar*, corespunzătoare regulii *III. 1. b* din *DOOM*, ambele referitoare la derivatele cu prefixe — indiferent dacă începutul fonetic al rădăcinii este o consoană:

Silabație:	Despărțire la capăt de rînd:
[ek-ʃčen-trik]	*ex-centric*, cf. *centru*,
[ek-spa-tri-^{j}a]	*ex-patria*, cf. *re-patria*,
[ek-sport]	*ex-port*, cf. *im-port*,
[ek-skla-ma]	*ex-clama*, cf. *clama*,

sau o vocală:

[ek-sof-tal-mik]	*ex-oftalmic*, cf. *oftalmic*,
[ek-sos-mo-ză]	*ex-osmoză*, cf. *osmoză*,
[ek-sul-če-ra-ți-^{j}e]	*ex-ulcerație*, cf. *ulcerație*.

Nu este mai puțin adevărat că limita intersilabică poate fi și după [s] în exemplele înșirate *supra*, la stînga (între care se poate adăuga și *excursie*).

3. Silabație, interludiu și despărțire la capăt de rînd

Conceptul „interludiu" este discutat în literatura românească de specialitate de către Emanuel Vasiliu [6], pe baza exemplelor românești *vîrstnic* [vîrstnik] și *obștnic* [opʃtnik]. Grupul consonantic [rstn] (ca și [pʃtn]) este interludiu, adică — deși participă aici la două silabe — nu este divizibil în grupuri consonantice inițiale sau finale fără vreun „rest" inadmisibil ca atare în rostirea românească, după cum nici nu constituie, în vreo altă situație, grup consonantic inițial sau final.

---

[5] A se vedea Dan Slușanschi, *art. cit.*, p. 215.

[6] *Fonologia limbii române*, București, Editura Științifică, 1965, p. 52 (cu trimitere la Ch. F. Hockett, *A Manual of Phonology*, Baltimore, 1955) și p. 140.

Lăsînd la o parte substantivele *karst* (< topon. *Karst*, termen geologic) și *horst* [7] — care ar permite segmentarea [rst-n] a grupului consonantic — pentru că cele două cuvinte citate sînt foarte recente și, deci, absente din limba română-standard, trebuie căutată totuși o soluție de despărțire la capăt de rînd.

Singurul criteriu admisibil din punct de vedere sincronic, în căutarea soluției, va fi extrafonetic, și anume criteriul structurii morfematice a cuvîntului, conform căruia (în spiritul regulii g) din *Îndreptar*) la capăt de rînd se va separa tema (respectiv rădăcina: *vîrst-*, cf. *vîrst/ă*) de sufix *(-nic)*. În felul acesta ar apărea o *subregulă* de despărțire la capăt de rînd (căci punctul g) se referă numai la formațiile cu prefixe, chiar dacă nu le denumește așa). O astfel de regulă morfologică privitoare la despărțirea la capăt de rînd a cuvintelor derivate cu sufixe este, de altfel, explicit formulată în recentul *DOOM*, sub *III. 1. c*, unde se exemplifică cu:

„*sa-va*nt-lîc, *stî*lp-*nic*, *tî*rg-*șor*, *vî*rst-*nic* etc.",

ultimul dintre exemple fiind avut în vedere și în *Observația 2*, sub *II. 7. b*, din același dicționar, ca un caz excepțional „de despărțire între a treia și a patra consoană".

Ar putea fi invocat și un criteriu fonetic pentru despărțirea după *t* și înainte de *n* a complexului grafic discutat aici, dar acesta ar fi de natură istorică: complexul sonor originar (dinainte de producerea metatezei) era *vrîstnic*, foarte simplu de divizat silabic în *vrîst-* și *-nic*, în absența unui „interludiu".

În rostirea curentă a limbii române comune actuale, „problema" silabației acestui cuvînt este spontan și „tranșant" rezolvată prin dispariția completă a lui *t*, în urma disimilării consonantice totale bilaterale în contact ([... s → t ← n ...] > [... sn ...]), iar „rezolvarea" nu este chiar atît de nouă cît ar părea la prima vedere [8].

---

[7] Menționat în *Limba română contemporană*, vol. I, sub coordonarea acad. Ion Coteanu, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1974, p. 84. O atestare relativ recentă a cuvîntului în presă, la Geo Bogza (*România literară*, nr. 42, joi 10 oct. 1979, p. 7).

[8] Ceea ce se poate constata pe baza vechii atestări a disimilării menționate *supra*, anume: *vîrsneci* și *nevîrsneci*, din *Legiuirea Mării Sale fostului domn Ioan G. Caragea*, București, 1838, p. 1, *apud* Ion Coteanu, *Structura și evoluția limbii române (de la origini pînă la 1860)*, București, Editură Academiei Republicii Socialiste România, 1981, p. 156 (textul legiuirii fiind însă mai vechi cu cel puțin 20 de ani, cum arată autorul după care menționăm formele cu disimilare).

Un fenomen asemănător, anume disimilarea din *veșmînt* < rom. v. *veștmînt* < lat. *vestimentum*, a fost chiar consacrat ortografic, în mod justificat, din moment ce arhaismul (întîlnit astăzi cel mult în stilul poetic) a rămas unic reprezentant al familiei de cuvinte din care făcea parte (relația lui cu *învesti* și chiar cu *vestă*, acestea din urmă neologisme, fiind aproape cu totul absentă din conștiința vorbitorilor). În schimb, relația derivativă clară dintre *vîrstnic* și *vîrstă* justifică menținerea consoanei *t* în ortografia actuală a acestui adjectiv.

Pe marginea unei monografii dialectale*

STELIAN DUMISTRĂCEL

Deoarece de la *Graiul din Țara Hațegului* (1915), a lui Ovid Densusianu, au apărut destul de puține monografii dialectale, prea bine cunoscute pentru a le mai enumera aici, iar unele dintre cele tipărite în ultimele decenii au ca obiectiv numai anumite aspecte ale graiurilor cercetate, un studiu de ansamblu asupra graiurilor unei zone, cum este cel de față, reprezintă, prin ceea ce și-a propus și prin rezultate, un bun cîștidat în dialectologia românească, cu atît mai mult cu cît numeroase asemenea lucrări, prezentate ca teze de doctorat, nu au fost tipărite, ceea ce îngreuiază consultarea lor. Demne de remarcat, pentru *Graiul gorjenilor de lîngă munte*, sînt, în primul rînd, fundamentarea analizei pe o bogată bibliografie generală asupra zonei (studii istorice, etnografice, demografice) și confruntarea permanentă cu rezultatele cercetărilor anterioare asupra graiurilor din Oltenia (dar și din Banat și din Transilvania), cu o preocupare constantă de a adînci cunoașterea propriu-zisă a acestora și de a explica fenomenele semnalate prin incursiuni în istoria limbii. Se adaugă o bună analiză a faptelor de morfologie, discutate, în cele mai multe cazuri, într-o perspectivă adecvată și convingător explicate, evidențierea specificului zonei privind formarea cuvintelor, o preocupare susținută pentru înregistrarea toponimiei (avînd ca rezultat o bogată culegere de material) și a antroponimiei, pentru prezentarea căreia autorul a întreprins comparația cu izvoare reflectînd mai multe etape din ultima sută de ani.

Așa cum s-a subliniat în diferite rînduri, nord-vestul Olteniei se bucură de o situație privilegiată [1], concentrînd, credem, cel mai mare număr de cercetări, în comparație cu oricare altă parte a țării; caracteristicile lingvistice ale zonei au făcut obiectul unor discuții amănunțite, reluate (de aceiași autori) datorită interesului suscitat și de problema de tipologie *grai de tranziție — grai mixt*, printre cei de a căror părere trebuia să țină seama R. P. numărîndu-se, în primul rînd, Grigore Brâncuș, Marin Petrișor și Valeriu Rusu. Interesul arătat anterior graiurilor din nord-vestul Olteniei și bibliografia bogată a problemei reprezintă mari avantaje și, în același timp, un punct de verificare serios pentru monografia de față.

Ținînd seama de faptul că R. P. (originar dintr-o localitate din aria cercetată) a făcut anchete între 1966 și 1970 — deci în perioada imediat urmă-

* Radu Sp. Popescu, *Graiul gorjenilor de lîngă munte*, Craiova, Scrisul Românesc, 1980, 193 p. (+ o hartă în afara textului).

[1] În ultimul timp, în afara cărții de față, p. 10—13, acest aspect este subliniat și de Marin Petrișor, *Graiul din nord-vestul Olteniei*, în *Școala Mehedințiului*, VI—VII, 1981, p. 195—196.

toare anchetelor pentru *NALR. Oltenia* (1963—1964) — și, pînă la data redactării lucrării (teză de doctorat susținută în 1972), a putut cunoaște numai o parte din rezultatele acestui atlas regional (vol. I, 1967, vol. II, 1970) sau concluziile dintr-un număr de articole cu preocupări mai generale publicate mai înainte (semnate de Grigore Brâncuș și Marin Petrișor), este explicabilă formula adoptată în prezentarea *fonéticii*, aceea de „deșțelenire" propriu-zisă. Date fiind însă observațiile cu caracter general ale lui R. P. de la sfîrșitul *Introducerii*, după care „privite în istoria lor, ele [graiurile din nord-vestul Olteniei] sînt, într-adevăr, astăzi rezultatul unei redistribuiri a unor graiuri de tip bănățean [formula îi aparține lui Marin Petrișor, n.n.], intrate în sfera unei muntenizări treptate", iar „după felul cum se înfățișează și funcționează, ele pot fi numite și « graiuri de tranziție »" (p. 20), ne-am fi așteptat să se introducă un paragraf cuprinzînd, drept *concluzii*, o privire sintetică asupra faptelor fonetice discutate (și comparate permanent cu cele din ariile vecine, Banat, Hațeg, zona centrală a Olteniei sau Oltenia în întregime, nord-vestul Munteniei), pentru a sistematiza aspectele ce pot ilustra justețea caracterizării diacronice și sincronice a graiurilor din „brîul de sate submontane, din nordul Gorjului" studiate. Căci, chiar dacă acestea reprezintă doar *limita nordică* a unei arii antrenate într-o adevărată „dispută" — nu numai terminologică —, autorul își asumă răspunderea de a contribui la soluționarea problemei tipologiei lingvistice a zonei.

De fapt, R. P. este de părere că ariei de care se ocupă îi este specifică *tranziția* de la graiurile de tip muntenesc la cele de tip bănățean (p. 21)[2], apreciere formulată în continuarea celor spuse anterior cu privire la *delimitarea* ariei investigate: pînă la Motru (limita vestică) se întind trăsături de bază ale graiurilor de tip bănățean, iar pînă la Olteț (limita estică) sînt prezente pronunții tipice subdialectului muntenesc (p. 14). Astfel înfățișate lucrurile, s-ar părea că ne aflăm în prezența unei arii relativ *unitare*, caracterizate, în general, prin absența fonetismelor enumerate. Prezentarea trăsăturilor considerate caracteristice graiurilor din cele 14 localități anchetate face posibilă constatarea că unele sînt într-adevăr comune tuturor localităților (respectiv tuturor informatorilor). Dar, urmărind tabloul general al fonetismelor, de exemplu, vom constata numeroase fapte caracteristice localităților (sau unor localități) dintre Motru și Jiu, printre care *â* (p. 24), *ă : a* în *batrîn, carare* (p. 29), *e* în *detor* (p. 32), *d' : ģ* (p. 45), *ș, j* pronunțate dur (în acest caz se precizează chiar opoziția: „cam de la Tîrgu Jiu încolo [spre est], *ș* este palatal: *mănușe*", p. 51 ; v. și p. 69: „mai pregnant în estul județului"), *ś, ź* (p. 54), formele *rărunț, genunț* (p. 58). Dintre faptele discutate în alte capitole, în aceeași situație se află forma *salcă* și substantivele de declinarea I terminate în *-ģauă* (p. 70 ; se precizează chiar: „în vestul județului"), substantivele neutre devenite masculine *mănunchi, păsat* și cele feminine *briceagă, fluieră* (p. 71), absența desinențelor *-ez, -ezi, -ează* la verbe de conjugarea I, respectiv *-esc, -ești, -este* la verbe de conjugarea a IV-a (p. 79), forme de imperativ negativ de tipul *nu cîntáreț* ! (p. 87) și afirmativ de tipul *stáreț !* (p. 88), anumite forme ale unor adverbe de loc (p. 90) etc. Tot în aria vestică, dar atestate și dincolo

[2] Vezi și recenzia semnată de Marin Petrișor în *Ramuri*, nr. 10 [196], octombrie, 1980, p. 7.

de Jiu numai în Crasna, prima localitate din punctul de vedere al vecinătății cu această arie (dintre cele anchetate), mai apar fonetismele *crep* (p. 30), palatalizarea lui *m* ca *mń* (p. 41), *ḱ/ǵ : t'/d'* (p. 58), substantive neutre devenite feminine (*dobitoacă* pentru *dobitoc*, p. 71), formele de imperativ de tipul *lúcră !*, *te hódină !* (p. 86—87), productivitatea sufixelor *-uică (rățuică)* și *-ău* (*dosău* 'dos' p. 100, 101).

Sub rezerva verificării atente a ariilor pe care le înscriu pe hărțile atlaselor lingvistice, faptele citate pot fi încadrate printre cele caracteristice graiurilor din Banat și din Transilvania și, astfel, se pare că, în nordul Olteniei, în afară de Valea Motrului (pentru *ć/đ*, prefixele *pro-* , *do-*), o altă limită pînă la care se întind fonetisme bănățene și transilvănene (unele de tip vestic) este Valea Jiului, căci, referindu-ne la cele afirmate de autor cu privire la granița estică a faptelor *specifice* Banatului, vom observa că dincoace de Motru au fost semnalate totuși *ĉ/ĝ : ś/ź* (p. 54), sufixul *-oń* (p. 101, 115) sau *j/ș : z/s* (p. 52), dar fără aceeași valoare de caracterizare. Cît despre *ț*, fonetism bănățean, dar notat și în sud-vestul Transilvaniei (pct. 130 și 833 din rețeaua ALR II), și despre arhaismul *scamn*, acestea sînt fapte comune întregii arii (v. p. 51, 93). Am insistat asupra acestui aspect pentru că ne sugerează posibilitatea stabilirii unor limite de *intensitate* a faptelor lingvistice de tip bănățean care ar putea fi trasate, dar numai după cercetarea *tuturor* localităților dintre Olteț și Valea Cernei, în spiritul lucrărilor de dialectometrie.

Pornind în sens invers, dinspre est, vom observa și atestarea unor fapte lingvistice muntenești, mult mai puțin numeroase, numai pînă în Valea Jiului. Am amintit mai sus observația autorului cu privire la pronunțarea palatală a lui *ș* (pentru prezența fonetismului la vest de Jiu, v. toponimul *Pișetoarea* din localitățile Runcu, Bîlta și Valea Mare, p. 144—145; cf. și porecla *Dușe*, pentru aceeași zonă, p. 168). Numai pînă la Jiu au fost notate formele *margă*, *iubască*, *lovască* (în sate de ungureni, p. 39). Forme iotacizate ale verbelor „pot fi întîlnite, în special, în estul județului", p. 79; cf. și formele *cei*, *piei*, *săi*, *răsai* (p. 80). Ca și în legătură cu faptele din cealaltă zonă, constatăm, după cele de mai sus, că o trăsătură „muntenească" (după caracterizarea de la p. 14; de fapt, un fenomen predominant muntenesc), „iotacizarea" verbelor, trece limita estică a zonei anchetate, Oltețul; incidental s-a notat și prepoziția *pă* (p. 30; și într-un toponim: *Pă Novăceni*, p. 140).

Disproporția dintre cele două categorii de fapte poate să se datoreze și împrejurării că la est de Jiu rețeaua de puncte este mai rară, iar din cele patru localități anchetate, despre trei (Crasna, Novaci și Baia de Fier) se spune că sînt de *ungureni*, ceea ce micșorează șansele apariției fonetismelor tipic „muntenești", dacă acestea sînt prezente.

Credem că rezultatele anchetei, expuse în formula tradițională a monografiei care analizează, fenomen cu fenomen, g r a i u l unei arii considerate ca o entitate geografică și istorică în sine (ceea ce nu se verifică în cazul de față), ar fi prezentat un mai mare interes dacă s-ar fi urmărit p r o b l e m e l e d e t i p o l o g i e semnalate de lucrările precedente și degajate din studiul materialului lingvistic. Acest mod de sistematizare s-ar fi impus în primul rînd în domeniul foneticii, dată fiind importanța acestui compartiment pentru operațiile de clasificare a idiomurilor.

*

Ceea ce se poate pune în discuție, pornind de la lucrarea de față, este însăși f o r m u l a monografiei dialectale în condițiile existenței atlaselor lingvistice naționale și regionale, formulă rămasă aproape neschimbată (exceptînd capitolul de *fonologie*) din etapa precedentă întocmirii acestora și a publicării, pe baza atlaselor, a unor studii asupra fonetismelor și asupra principalelor fapte morfologice și lexicale ale graiurilor dacoromâne (analize sincronice cu finalități de sinteză, sau din perspectiva istoriei limbii). Astfel, rezultatele *operațiilor de verificare* a înscrierii graiurilor cercetate în arii convingător trasate de hărțile lingvistice ar putea fi prezentate *sintetic* pornind de la datele oferite de acestea (mai ales cînd este vorba de fonetisme populare, dar și regionale și dialectale, respectiv de trăsături morfologice și lexicale care se întind pe arii mari) și ilustrate prin *textele dialectale* anexă, în centrul atenției urmînd să rămînă faptele care se situează în aria izofonelor, izomorfelor și izogloselor, fapte care contrazic și/sau completează cu date noi informațiile din atlasele lingvistice.

Cîteva observații generale sau de amănunt se impun și în legătură cu m e t o d a d e l u c r u și d e p r e z e n t a r e a r e z u l t a t e l o r anchetei. Date fiind caracterul lucrării și problematica zonei, dacă R. P. nu a putut cuprinde în anchetă un șir neîntrerupt de așezări, era util să precizeze, pe bază de sondaje, pentru care dintre localitățile din jur sînt reprezentative, ca tip de grai, cele anchetate. În rețea ar fi trebuit incluse însă numaidecît localitățile Bumbești-Jiu (pct. 825 în ancheta ALR I) și Peștișani (pct. 836 pentru ALR II), astfel ca raportarea la materialul din atlase (punctele au fost reluate în rețeaua NALR) să aibă un suport comparativ direct.

Ar fi fost deosebit de utilă o prezentare mai largă a localităților anchetate (p. 16—18) măcar din punctul de vedere al c o m p o n e n ț e i p o p u l a ț i e i, dată fiind prezența *ungurenilor* (la care se fac dese referiri, în introducere și în comentariile cu privire la diferite fapte de limbă); ceea ce interesa în primul rînd era menționarea expresă a situației fiecărei localități anchetate (ca, de exemplu, pentru Crasna, prezentată drept localitate de ungureni în primul paragraf de la p. 30; anterior se afirmase că veniți din Transilvania sînt de fapt locuitorii din Crasna-Ungureni, p. 9, numită și Crasna din Vale, p. 124; astfel de situații rămîn neclarificate și pentru alte așezări).

Autorul și-a *completat* materialul documentar asupra graiurilor din zonă prin înregistrarea de texte și pe baza observării directe a vorbirii, avînd avantajul de a fi localnic (dar poate că e prea mult spus că s-a aflat în postura de „anchetator-informator", p. 13, situație invocată de Romulus Todoran cînd prezintă graiul unei singure localități). Ca instrument de lucru principal s-a folosit însă *Chestionarul NALR* (p. 15), care, pentru alcătuirea unei monografii dialectale, este mult prea restrîns chiar ca punct de plecare, el fiind subordonat cadrului general al atlaselor lingvistice românești. Un prim îndreptar îl poate constitui, cu mai mult succes, *Chestionarul ALR II*, dat fiind că are și preocu-

părі generale (fonetică, morfologie, lexic)[3], dar mai ales datorită numărului mare de întrebări prin care se urmăresc cele mai variate domenii ale culturii materiale, ceea ce permite o cercetare aprofundată a lexicului.

Este de apreciat atenția acordată verificării faptelor semnalate de studiile anterioare, operație în vederea căreia R. P. și-a completat chestionarul cu întrebări speciale; puteau fi însă evitate unele formulări care par să pună sub semnul întrebării o p t i c a anchetei („fenomene pe care doream să le obținem", p. 15; „nu am reușit să mai întîlnim astfel de cazuri", p. 86; cf. 63).

*

În continuare ne vom opri asupra unor fapte și interpretări din cuprinsul diferitelor capitole ale monografiei. Dintre faptele fonetice cărora autorul le-a acordat o atenție deosebită, considerăm că rămîne insuficient argumentată originea pronunțiilor *pl'op, pl'ută, pl'od, gl'onț, cl'oță* etc. doar ca rezultat al unei evoluții interne (p. 48). De fapt, aici trebuia adăugat, pentru secvența /l'a/, și *cl'anț* (în top. *Cl'anțu Pătrunsî*, neconsemnat pentru fonetism nici la p. 114; pentru *cleanț(ă)*, cf. și DA, s.v). Autorul a arătat, într-o notă publicată în 1970[4], că aceste rostiri au o răspîndire mai mare decît fusese semnalat anterior, adăugînd la o arie *(pl̮op)*, de pe Dunăre, de la sud de București[5], adusă în discuție de către Marius Sala pentru o simplă exemplificare, o alta în nord-vestul Olteniei. În cartea de față se fac trimiteri și la două hărți din *NALR. Oltenia* (vol. II), pentru atestarea lui *bl̮ond* și a lui *gl̮onț* (și variante). Dar acest fonetism marchează, deocamdată, numai arii la *limitele* subdialectului sudic, astfel că pentru cuvinte ca *pl̮iută* (pentru o pronunție dialectală bulgară *pl̮juto*, cf. DLR), dar și *pleașcă, pleoști, cleanță*, la care se poate adăuga *pl̮iuș* (ALR II_2, h. 1207/899) trebuie să se țină seama de fonetismul etimonurilor slave (tot de origine slavă sînt și *plod, cloță, ploscă*), iar influența (dialectală) slavă trebuie avută în vedere. Pronunții asemănătoare, rezultate ale influenței ucrainene, au fost înregistrate de ALR și de alte izvoare pentru Bucovina și Maramureș: *bl̮uză, pl̮at, cl̮upă, gl̮anț* și *gal̮op*[6]. Mărturisindu-ne regretul că ne-a scăpat nota citată a lui R. P., amintim faptul că, la rîndul nostru, am semnalat apariția unui *ea* pentru *a* precedat de *l* în *pelęagră, pelęagă, pelęac* (pentru *pelagră*), variante notate de Emil Petrovici în puncte din Muntenia și 836 din nord-vestul Olteniei (o pronunție oscilantă: *prelęagă* — corectat *prelagă*), ca un r e f l e x al pronunțării înmuiate a consoanelor *s, z, ț* și *b*,

[3] Se impune o precizare cu privire la formularea lui R. P. de la p. 11 (unde sînt prezentate punctele ALR I și ALR II de la limita de nord a Olteniei), în legătură cu ancheta Petrovici: chestionarul ALR II nu este „dedicat termenilor speciali", ci este un chestionar dezvoltat care coincide, ca temă tică, pe anumite porțiuni, cu chestionarul ALR I (v. hărțile din ALR II, vol. I, 1940); în ceea ce privește morfologia, v. conținutul vol. VI și VII din *seria nouă*.

[4] *Rostirile pl̮op, pl̮ută etc.*, în *Limba română*, XIX, nr. 3, p. 239—240.

[5] Pronunția *pl̮eop* îi este atribuită de către I. L. Caragiale și lui Barbu Șt. Delavrancea; cf. I. L. Caragiale, *Scrisori și acte*, ediție de Șerban Cioculescu, București, 1963, p. 21.

[6] Vezi Stelian Dumistrăcel, *Influența limbii literare asupra graiurilor dacoromâne. Fonetica neologismului*, București, 1978, p. 365, unde sînt date și unele referințe privind discuția asupra pronunțării dialectale a grupului *labială + l* în limbile slave. Pentru alte cuvinte cu *pl-* în graiurile din nordul țării, v. DLR *(pli-)*.

m, r [7]. În legătură cu aceste pronunții am pus și varianta *pl̦iop*, pentru *bl̦iond* presupunînd o influență bulgărească (*lucr. cit.*, p. 243; cf. și p. 365). O asemenea tendință, de extindere, ca urmare a situației constatate la sunetele enumerate mai sus, a pronunțării înmuiate a lui *l*, urmat de *a* (fără să facem abstracție de pronunțiile generale *leagăn, leasă, leac, leafă* etc.), dar și de *o* și *u* în graiurile din sudul țării poate fi, credem, avută în vedere. Pentru demonstrație pot fi invocate și variantele *fleacără* (de foc), în graiuri din Oltenia (cf. TDRG; v. și *Graiul nostru*, I, p. 89, pentru Celar, Romanați), *leabă* (= labă), în Vîlcea (cf. DA). Referindu-ne la sistemul fonologic al graiurilor dintr-o anumită zonă, poate nu este lipsit de interes să citățm cazuri asemănătoare din aria, largă, a palatalizării dentalelor, de tip ardelenesc: pronunția *leabă* a fost înregistrată în anchetele pentru ALR I și în Munții Apuseni (pct. 96, 100), în nord-vestul Transilvaniei (pct. 270) și în Bucovina (pct. 388; după fișierul DLR), iar în pct. 310, din Crișana, Emil Petrovici a notat *l̦iuntră* (= luntre, obiectul denumit fiind absent în localitate: ALR II_2, h. 839) [8]. Dacă tendința de a pronunța (și) pe *l* înmuiat în subdialectul de tip sudic există, proba o va aduce, în primul rînd, cercetarea tuturor materialelor înregistrate pentru NALR în Oltenia, în Muntenia și în sudul Transilvaniei, în special a vorbirii libere, consemnată de textele dialectale. Dar această tendință poate reprezenta numai una dintre explicațiile pronunțiilor de tipul *pl̦iop, gl̦iont*, respectiv *pel̦agră, bl̦iond* (variantă înregistrată și de noi în graiurile din sudul Moldovei în anchetele pentru NALR).

În legătură cu alt fonetism asupra căruia autorul s-a oprit în mod deosebit, „rotunjirea" lui *i* în *ciureș, ciureșă* etc. (v. și *ciorcel, ciurcel* = cercel, în Banat și Maramureș, după DA și atlasele regionale ale celor două provincii), se impunea discutată, alături de o excepție ca *Bucinul* (toponim, p. 114) și situația cuvintelor *cireap*, specific nord-vestului Olteniei (menționat pentru *á* > *e̦á*, p. 26) și *Cebucaru* (poreclă; p. 168). Discuția putea fi completată cercetîndu-se, paralel, și [gi]: [giu]; pentru variante de la *gemănare* (*giumănar, giumănare*, în Vîlcea și Muscel) și cîteva turcisme cu acest fonetism, cf. DA.

Nediscutat de R. P. rămîne un fapt ce prezintă interes pentru zona cercetată, reflectarea ca *j* a lui *z*, fonetism dialectal sudic [9], ilustrat de numele *Jugravu* (p. 129; cf. p. 166: < *zugrav*) și *Joița*, probabil pentru *Zoița* (< *Zoe*, și nu de la *joi*, cum se consemnează la p. 163), ca și de toponimul diminutival *Prilejéle* (p. 148), analizat ca pornind de la pl. *prileje* (sg. *prileaz*), fenomen asupra căruia ne propunem să revenim cu altă ocazie.

Păstrăm, de asemenea, la dispoziția autorului o serie de observații, cele mai multe de amănunt, cu privire la alte fapte discutate la *Fonetică* (accentul muzical, aria lui *-u* final, semnificația lui *ń* în *mńata*), dar și în capitolele asupra cărora ne oprim, pe scurt, în paginile ce urmează.

---

[7] *Ibidem*, p. 243. Remarcăm că în unele puncte din rețeaua ALR II apar mai multe forme cu *l'*: 899: *pl̦uș, pl̦iop, pel̦agă*; 928: *pl̦iop, pel̦agă*; 723: *bl̦iond, pel̦agră*.

[8] Se poate observa că din punctele citate, numai 270 se află în aria (nordică) în care pe hărțile ALR s-a notat un *l* muiat înainte de *e* și *i*; cf. Victor Iancu, *Palatalizarea dentalelor în limba română*, Timișoara, 1975, harta 12, de la p. 58.

[9] *Influența limbii literare* ..., p. 241—242.

Referitor la *Morfosintaxă* observăm că la unele părți de vorbire se fac caracterizări ce reflectă, în esență, trăsături fonetice ale graiurilor (vezi, de exemplu, la p. 75, 76, 82, 88, 90); se simțea, apoi, nevoia unei *clasificări* a faptelor discutate, căci adesea apar forme și construcții cu o circulație apreciabilă (cf. *ce* stai?, p. 77, am *de lucru*, a *se rîde*, conjunctivul prezent cu valoare de condițional, toate la p. 89). Autorul aduce informații inedite privind nuanțe sudtile ale utilizării perfectului simplu (în sensul apariției lui pentru evocarea zilei precedente; p. 83), dar pentru definirea valorii acestui timp, în afară de bibliografia mai veche la care se trimite, era binevenită referirea la excelentul izvor pe care îl constituie *Textele dialectale Oltenia*, cu înregistrări sistematice ca răspunsuri la întrebarea [Ce a făcut subiectul ieri și azi?].

Lexicul este un compartiment care, după părerea noastră, a fost insuficient pus în valoare, căci mediul natural și ocupațiile specifice zonei sînt puțin reprezentate în materialul analizat, după criterii etimologice în primul rînd. Fără îndoială, *Glosarul* promis (p. 15) va îmbogăți acest capitol, dar era de așteptat ca domeniile cărora trebuie să ne adresăm pentru a putea caracteriza istoric și etnografic o zonă [10] să fi fost cuprinse și în monografia propriu-zisă.

Un interes real, în ce privește *Toponimia*, prezintă constatări ca acelea referitoae la corespondențele (și) în acest domeniu cu zona Hațegului și cu Banatul, observațiile ce „demitizează" explicarea după tradiția locală a unor nume, integrate onomasticii curente (în special antroponimiei) din zonă și cercetarea documentelor atestînd vechimea localităților cercetate, cu preocuparea de a indica primele consemnări (vezi *Lista numelor topice*) sau de a explica construcțiile arhaice (p. 74). La sfîrșit (p. 161), se menționează că unele toponime „au fost culese din diverse hărți, documente, publicații etc." (probabil despre acestea se afirmă că au fost „verificate și direct, pe teren", p. 160), nemenționate, din păcate, în bibliografie și neinvocate în discutarea numelor, ceea ce reprezintă o șansă pierdută (dacă nu este vorba doar de numele așezărilor omenești).

Autorul face o caracterizare generală a toponimiei din zona anchetată pe diferite categorii de probleme (p. 105—113), dintre care un interes redus prezintă, după părerea noastră, semnalarea sensului apelativelor (din limba comună) sau indicarea originii, în limba română comună, a entopicelor ce stau la baza numelor de locuri din zonă, în afara cazurilor cînd avem a face cu regionalisme sau cuvinte dialectale propriu-zise, căci „infiltrarea unor termeni geografici populari de origine bulgărească sau sîrbă" (p. 112), explicată prin vecinătatea geografică, nu are aceeași valoare în cazurile *gîrlă*, *livadă*, *șipot*, prin comparație cu *bunar*, *crivină*, *ierugă* (p. 113).

Lăsînd, deocamdată, la o parte problema mai complicată a modului cum este tratat și prezentat inventarul toponimic propriu-zis în *Lista numelor topice* (p. 117—158, chiar în corelație cu *tabelul* pe localități, p. 158—160), „înșiruirea" (termenul îi aparține autorului) alfabetică rămînînd o sistematizare exterioară problematicii lingvistice și metalingvistice [11] a unui astfel de material

[10] Avem în vedere ocupațiile tradiționale, locuința, portul, obiceiurile, flora, fauna etc.

[11] Formula a fost pusă în discuție chiar pentru dicționare; cf. Hallig — Wartburg, *Begriffssystem als Grundlage für die Lexicographie* [2], Berlin, 1963.

(problematică neepuizată în observațiile introductive), vom observa că o bună metodă impunea ca toate cuvintele-titlu să fie definite, pentru a nu lăsa, uneori, în suspensie semnificația numelor pendinte. Astfel, pentru *Cuiu Popii* (nr. 167) se indică numai localizarea (cf. însă nr. 478, *La Cuiu Popii* și 660, *Părău din Cuiu Popii*; pentru ambele se trimite la nr. 167). Sau: întrucît *crac* a fost definit ca „ramificație de deal, picior de deal sau de munte" (p. 112—113), la care trebuie însă să adăugăm și sensurile, extrase din definiții, „braț al unei ape" (cf. 155. *Cracu Smeului* „braț al apei Bîrloaia"), respectiv „vale" (cf. 138. *Cracu* „vale în munte"), este greu de stabilit ce realități denumesc toponimele compuse, deficitar explicate (*Cracu cu Lilieci* „crac, în munte, cu flori de liliac", p. 123) sau acelea în care al doilea termen nu figurează în *Lista numelor* ..., fiind un antroponim (*Cracu Birăilor*, ~ *Jivanului*, ~ *lu Chirilă*, ~ *lu Mogoș*, sau chiar ~ *Smizî*; pentru comparație, v. *Cracu Crișeanului*, ~ *Pescarului*; p. 123—124).

Referitor la definiții, putem regreta imprecizia unora (*Bîrloaia* „« apă limpede ce nu seacă niciodată ». Interesant este că apa iese din izvor cu frunze de fag", p. 118); chiar dacă astfel de explicații aparțin informatorilor (dovadă semnul exclamării pus de autor într-unul din cazuri: *Dealu Muierii* „deal netăiat de nici o apă (!)", p. 125), nu credem că este de presupus cunoașterea de către aceștia a sensului cuvintelor slave de la baza numelui *Sohodol* pentru a accepta o formulare ca aceea care urmează: „*Părău Soodolului* = *Părău Prihodului*. I se spune așa fiindcă seacă pe anumite porțiuni" (p. 142). Definițiile (explicațiile) se resimt negativ de utilizarea unor regionalisme sau cuvinte polisemantice (regional), cum ar fi *tău*, *plai* (passim; cf. mai sus și discuția despre *crac*) sau altele: *Fîntîna Lotrului* este „fîntîniș, în munți" (p. 129; ca toponim, *Fîntîniș* are utilizări diverse; *ibidem*); numele *Copăcelu* apare pentru un „loc cu semănături", dar și pentru „frunziș și izvor"; evident, termenii *fîntîniș* și *frunziș* trebuiau precizați.

O parte „tradițională" a monografiei care nu trebuia în nici un caz abandonată o reprezintă publicarea unor *texte dialectale*, măcar parțial ilustrative pentru morfosintaxă (de exemplu, în ceea ce privește construcțiile arhaice pentru care se citează contexte numai din producțiile folclorice). Este drept că autorul anunță (vezi și în legătură cu *Glosarul*) multiplicarea unui volum separat, dar „necesitățile [!] de spațiu editorial" (p. 15) prin care motivează absența textelor din volumul de față puteau fi depășite într-o oarecare măsură, chiar în limitele spațiului obținut, prin evitarea repetițiilor semnalate și printr-un sistem mai economic de citare a bibliografiei (reluată integral la p. 177—190).

Rezultat al unei îndelungate și constante preocupări de cercetare consacrată acestei regiuni, dar și altor arii lingvistice, *Graiul gorjenilor de lîngă munte* contribuie la cunoașterea mai amănunțită a unei zone de interes multilateral pentru dialectologie și pentru istoria limbii române; nu ne îndoim, de altfel, că, în afară de *Glosarul* și de *Textele* anunțate, monografia de față nu reprezintă ultimul cuvînt al autorului cu privire la graiurile din regiunea sa natală. Totodată, într-un moment cînd atlasele lingvistice regionale concentrează eforturile celor mai mulți dialectologi din generația de mijloc și reține

în mod deosebit atenția specialiștilor, apariția unei astfel de lucrări trebuie să ne aducă aminte cuvintele scrise de Emil Petrovici în *Prefața* la volumul de *Texte dialectale* culese în cursul anchetelor pentru ALR II (ideea a fost pe larg reluată mai apoi): „Atlasele nu pot deci înlocui monografiile dialectale care trebuie făcute și de aci înainte cît mai temeinice, urmînd o metodă riguroasă ci — pe cît se poate — unitară pentru întreg teritoriul unei limbi, intrînd în ele mai mici amănunte și prezentînd cît mai mult material, mai ales texte"[12].

[12] *Texte dialectale*, culese de Emil Petrovici, profesor la Universitatea din Cluj-Sibiu, *Suplement la Atlasul linguistic român II*, Sibiu-Leipzig, 1943, p. VII.

Gramatica și cultivarea limbii în învățămînt*

MIOARA AVRAM

I. Scopul predării limbii române în școală este formarea deprinderilor de exprimare corectă, orală și scrisă, însușirea normelor limbii literare în toate compartimentele ei [1]. Dintre acestea, se acordă — și trebuie să se acorde — un loc mai mare studiului gramaticii (morfologiei și sintaxei) pentru că normele gramaticale reprezintă o componentă esențială a exprimării corecte, dar și pentru că structura gramaticală înseamnă organizarea și funcționarea limbii, iar înțelegerea modului de funcționare duce la dezvoltarea gîndirii, la folosirea adecvată a limbii și la receptarea corectă a unui mesaj de orice fel, inclusiv a unui text beletristic; rolul gramaticii în comunicare privește în egală măsură pe emițător și pe receptor, deci pe vorbitor și pe ascultător, pe cel care scrie și pe cel care citește. Dacă toate acestea sînt argumente general valabile pentru studierea gramaticii oricărei limbi, trebuie adăugat că bogăția structurii gramaticale a limbii noastre este o caracteristică a ei [2] care cere o atenție specială în procesul de educație lingvistică.

Desigur, la vîrsta școlară, structura gramaticală a limbii materne este în cea mai mare parte achiziționată de copii. Pe de o parte însă, mulți dintre ei nu cunosc normele limbii literare, avînd practica structurii gramaticale a unui grai regional sau măcar elemente de gramatică regională și populară, iar, pe de alta, nici un copil nu stăpînește integral structura gramaticală, necunoscînd sau nefolosind activ unele forme, categorii și construcții specifice aspectului scris al limbii sau legate de atingerea unui anumit grad de maturitate [3]. Școala trebuie să asigure deci cunoașterea structurii gramaticale a limbii literare, corectarea, îmbogățirea și nuanțarea gramaticii folosite de elevi; de aceea gramatica școlară este în primul rînd normativă (dă regulile gramaticale codificate ale limbii literare din perioada contemporană, recomandări pozitive

---

* Prelegere ținută la Cursurile de informare și de documentare de la Baia Mare (28 august 1982); o versiune prescurtată constituise obiectul unei comunicări prezentate la sesiunea-dezbatere cu tema „Teorie și practică în studiul limbii și literaturii române (II)" de la Oțelul Roșu (28 mai 1982).

[1] Această definiție poate fi menținută în ciuda criticilor aduse pentru neglijarea stilisticii (vezi C. Otobâcu, *Studierea aspectelor stilistice ale limbii române*, în *Limbă și literatură*, 1977, I, p. 115—120), întrucît normele limbii literare cuprind și norma stilistică, iar corect înseamnă totdeauna și adecvat din punct de vedere stilistic; vezi Mioara Avram, *Gramatica și stilistica*, în *Memoriile Secției de științe filologice, literatură și arte*, III, 1981 (sub tipar).

[2] Vezi *Gramatica limbii române* editată de Academia R. S. România, ediția a doua, tiraj nou, București, 1966, II, p. 505—507.

[3] Pentru aceste aspecte vezi Mioara Avram, *Cum și de ce trebuie să se învețe gramatica în școală*, în *Limbă și literatură*, 1976, I, p. 149—156.

de tipul „Se spune în cutare fel") și corectivă (respirge și previne greșelile gramaticale, dă recomandări negative de tipul „Nu se spune în cutare fel") [4].

Ea nu poate neglija însă unele aspecte teoretico-descriptive — însușirea unui minim de noțiuni, termeni și definiții, operarea unor clasificări și analizele prin care se aplică teoria învățată —. Această latură teoretică a studiului gramaticii este necesară [5] nu numai din punct de vedere informativ, general metodologic, pentru cunoașterea obiectului de studiu și pentru formularea riguroasă a regulilor în termeni adecvați, ci și din punct de vedere formativ, pentru conștientizarea unor deprinderi empirice, pentru consecințele asupra gîndirii și a exprimării, asupra capacității de analiză a mesajelor receptate și de construire a propriilor mesaje. În măsura în care puțina teorie gramaticală prevăzută de programa școlară nu va fi studiată ca scop în sine, ci în sprijinul practicii, înțelegîndu-se și explicîndu-se rostul cunoașterii unor reguli sau noțiuni, teoria va fi altfel privită atît de elevi, cît și de unele cadre didactice.

Proporția judicioasă dintre teorie și practică, orientarea teoriei înseși spre practică și înțelegerea justă a practicii ca practică a comunicării sînt principalele probleme ale predării limbii române în școală. Cu toate progresele realizate de ultimele programe și manuale, în această privință sînt încă multe de făcut atît pe planul directivelor generale, cît mai ales pe acela al aplicării concrete într-un colectiv școlar dat, căci, de fapt, rolul hotărîtor îl are aici profesorul, care trebuie să-și adapteze modul de predare la situația elevilor cu care lucrează.

II. Punctele în care p r o g r a m a și m a n u a l e l e [6] sînt încă datoare privesc în primul rînd s e l e c ț i a faptelor de gramatică propuse spre studiere, selecție care, din păcate, ține prea puțin seama de cultivarea limbii. Gramatica didactică orientată spre practică nu trebuie să fie un simplu rezumat al unei gramatici academice, cu reducerea direct proporțională, la o anumită scară, a tuturor capitolelor ei, ci poate și trebuie să dea mai mult loc capitolelor care urmăresc însușirea unor norme, incluzînd cît mai multe situații care cunosc abateri și ezitări. Evident, normele pot fi ierarhizate, unele pot fi formulate ca atare, altele numai deduse din modele, explicate și exersate, dar, din principiu, mi se pare inadmisibilă limitarea la situațiile simple, care nu cunosc abateri, cel puțin la majoritatea vorbitorilor, și, în schimb, evitarea premeditată exact a situațiilor în care există multiple posibilități de greșeli sau măcar de șovăieli.

---

[4] Pentru definiția acestor tipuri de gramatică și rolul lor educativ vezi R. L. Wagner, *La grammaire française*, [I], Paris, 1968, p. 4, 50 și urm.; vezi și Jean Dubois, Mathée Giacomo, Louis Guespin, Christiane Marcellesi, Jean-Baptiste Marcellesi, Jean-Pierre Mevel, *Dictionnaire de linguistique*, Paris, 1973, s.v. *normative*.

[5] Vezi *art. cit.* în nota 3, p. 153—154.

[6] Am în vedere situația din următoarele manuale: Ion Popescu, *Gramatică și noțiuni de fonetică și de vocabular. Manual pentru clasa a V-a*, București, 1979; idem, *Limba română. Gramatică. Manual pentru clasa a VI-a*, București, 1981; idem, *Limba română. Gramatică. Manual pentru clasa a VII-a*, București, 1981; idem, *Gramatică și noțiuni de vocabular și de istorie a limbii române. Manual pentru clasa a VIII-a*, București, 1980. În ce privește programa, articolul a fost redactat cu referire la cea din 1980; în ultimul moment am luat cunoștință de noua *Programă de limba română pentru clasele V—VIII*, București, 1982, care este superioară din punctul de vedere discutat aici.

Acestea sînt, de exemplu, lipsurile capitolelor și paragrafelor cu probleme de acord, care în actualele manuale pentru clasele gimnaziale ocupă un loc cu totul insuficient și nesatisfăcător utilizat, deși în acest caz nu ar fi vorba de teorie, de terminologie și de descriere în sine, ci de însușirea unui mijloc principal de exprimare a raporturilor sintactice, care ridică numeroase probleme [7], ajungînd să marcheze felul de a vorbi al unor concetățeni ai noștri. Principalele obiecții sînt de adus exercițiilor, care sînt în majoritate neinteresante, inutile și plictisitoare pentru elevi, întrucît, fie că sînt de identificare, de explicare, de înlocuire sau de corectare, vizează aproape exclusiv situații fără probleme reale în practica limbii, ca să nu mai notez și faptul că exercițiile care se referă la acordul predicatului cu subiectul sînt plasate în categoria celor facultative, în timp ce exercițiile obligatorii, de efectuat în clasă, privesc numai clasificări (teoretice!) ale predicatului. Manualul de clasa a VII-a e singurul care are la predicat, p. 153 — 154, trei exerciții (facultative) mai interesante: unul (nr. 6) pentru verbul existenței la singular cu un subiect multiplu postpus, altul (nr. 10) pentru *o mulțime de oameni venea* sau *veneau* și altul (nr. 11) pentru genul numelui predicativ al subiectului multiplu *cartea și caietul..., muntele și pădurea*; după părerea mea, tocmai la această ultimă situație s-ar fi putut renunța fără pagubă, regulile fiind complicate și, în parte, artificiale.

Ce ar trebui să se învețe (să se deprindă sau să se verifice, să se consolideze) neapărat la acordul predicatului cu subiectul? Ca noțiune, este indispensabilă predarea acordului după înțeles, pe care, chiar dacă îl evită manualele de gramatică, îl oferă la tot pasul textele literare și lipsa pregătirii gramaticale poate duce la calificarea necorespunzătoare a unor asemenea acorduri de la cei mai buni scriitori ai noștri drept greșeli împotriva regulilor simple și simpliste învățate; cel puțin la clasele mai mari, a VII-a și a VIII-a, trebuie efectuate cît mai multe și mai variate exerciții pentru acordul în gen cu un subiect pronume feminin cu valoare neutră ca *aceasta* sau *ceea ce*, pentru acordul în număr cu un subiect pronume de politețe cu formă de plural și înțeles de singular sau cu un subiect substantiv cu sens cantitativ (cu sau fără atribute la plural). De asemenea, este necesară prevenirea elevilor asupra pericolului pe care-l prezintă pentru acord atracția exercitată de un cuvînt mai apropiat și, mai ales, sînt necesare exerciții cu situații în care subiectul să fie distanțat de predicat, să aibă apoziții care pot fi confundate cu subiectul, mai multe atribute sau un atribut la plural care pot influența numărul verbului predicat; asemenea exerciții pot fi prevăzute chiar la clasele a V-a — a VI-a, întrucît nu comportă introducerea nici unei reguli noi față de cele cuprinse în actualele manuale, iar după învățarea pronumelui relativ-interogativ trebuie exersat și acordul cu subiectul *ce* din construcțiile *în ce privește* sau *ce-i cu...* Alte situații care trebuie exersate temeinic sînt acordul predicatului verbal reflexiv-pasiv (tipul *se dau dispoziții* — în treacăt fie spus, aici se greșește mult și în identificarea subiectului), al celui cu formule de tipul *e interzis/interzisă, necesar/necesară* și subiecte de diferite genuri și al formulelor de tipul *dat (dată, date) fiind*; ultimele trei situații au o mare frecvență în stilul administrativ, pe care nu trebuie să-l neglijăm în pregătirea competenței lingvistice a absolvenților școlii generale.

În ce privește acordul atributului cu substantivul determinat, situația actuală din manuale este foarte asemănătoare cu cea de la acordul predicatului cu subiectul, deși pare mai bună, dacă adăugăm regulile și exercițiile de la diverse capitole de morfologie (articol, adjectiv, pronume și numeral). Singurele situații pentru care există o preocupare specială în programă și în exerciții, în special în clasa a VI-a la morfologie (p. 36 — 37), privesc acordul articolului posesiv din structura atributului substantival sau pronominal genitival și a celui adjectival. Mult mai slabă și incompletă este atenția dată articolului demonstrativ din structura atributului adjectival, în special sub aspectul acordului în caz (VI, p. 40 — 42: textele și explicațiile nu conțin modele pentru situații cu probleme care se cer în exerciții). Surprinde de-a dreptul lipsa de preocupare — atît la atribut, cît și la propoziția atributivă și la pronumele

[7] Vezi, în ultimul loc, Gligor Gruiță, *Acordul în limba română*, București, 1981.

relativ — pentru complicatele norme ale acordului de tipul *al cărui, a cărei* etc. (VII, p. 61 — 63, și VIII, p. 48, exemple fără nici o explicație).

Capitolele consacrate acordului atributului adjectival trebuie îmbogățite cu exerciții variate care să se ocupe mai mult de acordul în caz (cu adjective propriu-zise sau pronominale, ndeosebi demonstrative), de acordul în gen și număr cînd avem a face cu un termen multiplu regent sau determinat, de „acordul" substantivului care are atributul adjectival antepus (tipul *celei de a zecea zile, iubitei noastre profesoare* etc.) și de acordul după înțeles sau prin atracție al atributelor adjectivale izolate de substantivul determinat.

În general, la toate capitolele de morfologie și sintaxă implicate de acord, trebuie să se dea mai multă atenție în exerciții situațiilor care prezintă contradicții între formă și înțeles (de exemplu, la pronume: *spre a-i/le risipi pe brutele alea;* la numeral: *douăzeci și unu/una de victime*) sau pericolul atracției (de exemplu, la pronume: *restul pedepsei o/îl va executa;* la numeral: *douăzeci și una/unu de grade*).

După cum a rezultat, sper, din cele spuse, majoritatea propunerilor făcute vizează exercițiile (nu partea expozitivă din manuale) și diverse capitole ale gramaticii (nu numai cele consacrate, prin titlu, exclusiv acordului). Chiar și după dispersarea la diverse capitole de morfologie, se poate obiecta că adaosurile propuse pentru acord sînt prea numeroase. Nu știu să spun în ce măsură ele își găsesc toate loc în cadrul noii programe de limba română pentru clasele gimnaziale — care trebuie apreciată pentru dezvoltarea dată acordului (vezi, în special, p. 80, 96 — 97, 101) — , dar, întrucît sînt în curs de elaborare noi manuale, sper că problemele acordului vor beneficia de o tratare mai adecvată, impusă de necesitățile practicii. Ca problemă centrală a exprimării corecte, acordul nu trebuie să constituie însă o preocupare numai în anumite momente ale planului calendaristic, ci o preocupare permanentă. Depinde de măiestria autorilor de manuale ca diverse situații de acord să fie strecurate în exerciții la orice capitole de gramatică sau de vocabular și, mai ales, de măiestria profesorilor de a releva aspectele interesante din textele literare comentate și din exprimarea scrisă și orală a elevilor.

Pentru că mi-e teamă să nu fiu învinuită că am pretenții exagerate pentru acord, aș vrea să-mi susțin propunerile cu două argumente: (*a*) Faptul că unele aspecte ale acordului absente în manualele actuale figurează în cele mai vechi gramatici românești, care erau — să nu uităm — gramatici școlare (acordul după înțeles, prin atracție și altele sînt tratate, de exemplu, în prima gramatică românească, a lui Dimitrie Eustatievici din 1757, printre figurile de stil, la „sintaxisul cel închipuitori" [8]; gramatica lui Heliade Rădulescu are reguli speciale pentru subiectul multiplu cu *nici*, pentru subiecte exprimate prin *jumătate, a treia parte . . ., o mulțime* etc. + un plural [9]). Cînd ne facem un titlu de mîndrie din accentuarea laturii aplicative, din atenția sporită pentru sintaxa practică, trebuie să evităm asemenea comparații defavorabile. (*b*) Autoritatea lui Eminescu, a cărui operă oferă nu numai modele de acord, ci și modele de atitudine în sprijinul respectării acordului [10].

Reproducerea fidelă în manuale, chiar cu anumite preferințe în ce privește spațiul acordat, a sumarului unei gramatici academice — cu altă desti-

[8] Dimitrie Eustatievici Brașoveanul, *Gramatica rumânească, 1757*, ediție de N. A. Ursu, București, 1969, p. 123—124.

[9] *Gramatica românească* de Ion Heliade Rădulescu, ediție de Valeria Guțu Romalo, București, 1980, p. 241 (=85).

[10] De exemplu, în recenziile reproduse acum în *Opere*, IX, Bucureș i, 1980, p. 148 și 191; vezi și Mioara Avram, *Despre acordul predicatului cu subiectul*, în *Limba și literatura română*, VIII (XI), 1982, nr. 3, p. 8.

naţie — nu este eficientă. De obicei, compararea gramaticii şcolare cu cea academică relevă necesitatea unor renunţări, a eliminării unor capitole în cea dintîi. Gramatica didactică poate însă şi chiar trebuie să conţină unele capitole inexistente într-o Sramatică academică, de exemplu capitole despre contragerea propoziţiilor şi dezvoltarea părţilor de propoziţii concepute ca elemente constitutive ale preocupărilor de cultivare a limbii [11] sau despre diversele soluţii practice de dezambiguizare a unei construcţii [12] sau de evitare a repetării aceloraşi forme gramaticale — de exemplu, mai multe gerunzii — ori a aceloraşi cuvinte de legătură — de exemplu, mai mulţi *care* —.

Să ne oprim puţin asupra ultimei probleme enunţate, cu care are de luptat adesea şi redacţia publicaţiei noastre. Se ştie că printre calităţile unei exprimări îngrijite se înscrie şi evitarea folosirii repetate a pronumelui relativ *care* în una şi aceeaşi frază; aceasta nu numai din motivele estetice care se opun repetării oricărui cuvînt, ci şi din motive legate de înţelegerea comunicării, întrucît, în frazele cu mai multe propoziţii atributive pronominale. adesea nu mai e clar la ce cuvînt se referă ele, respectiv pronumele lor introductive. Asemenea fraze sînt considerate exemple tipice de exprimare greoaie, confuză, agramată şi sînt ridiculizate ca atare în literatura satirică, de la Caragiale încoace. Tudor Arghezi [13] spunea: „A repeta un cuvînt de două ori într-o pagină e deja niţeluş cam plictisitor... Dar să repeţi pe *care* nu de două ori, ci de patru şi de cinci ori, nu într-o pagină, dar într-o frază... e aproape intolerabil. Mai ales că acest *care* nu e independent ca vorba *tutun* şi nu începe el, decît într-un singur caz foarte special, nici propoziţia, nici fraza!"

Bineînţeles, nu trebuie trasă concluzia că orice repetare a pronumelui *care* este în sine condamnabilă şi de evitat. Trebuie distinse frazele în care acest pronume apare în forme flexionare diferite — *care, al cărui* sau *cărei, cărora* —, de asemenea cele cu atributive coordonate, fie joncţionale, de tipul *care... şi care, sau care, dar care, deci care,* fie juxtapuse, în enumerări caracteristice perioadelor retorice. Evident, nici în asemenea fraze nu e permis abuzul de *care,* dar nu există de obicei pericolul unor confuzii, iar simetria înlătură monotonia.

Să vedem acum cîteva procedee de evitare a repetării lui *care,* recomandabile în special pentru şlefuirea unui text scris, care ar trebui să stea în atenţia gramaticii şcolare. Cele mai multe sînt diverse modalităţi de contragere, de transformare a unor propoziţii atributive în atribute, deci în părţi de propoziţie ale regentei. O frază intolerabilă care ar începe astfel: *Băiatul care locuieşte în casa care s-a construit în anul care a tre ut...* poate fi corectată prin înlocuirea ultimelor două propoziţii atributive prin participiile corespunzătoare predicatelor: *în casa construită anul trecut* în loc de *în casa care s-a construit în anul care a trecut.* Propoziţiile atributive pot fi contrase şi prin transformarea predicatelor în adjective propriu-zise *(care există* în *existent, care se referă* în *referitor, care introduce* în *introductiv* etc.*)* sau în gerunzii *(care ţine* în *ţinînd, care are* în *avînd).* O frază ca *În situaţia care există acum pot fi invocate motive care ţin de considerente care merită să fie luate în seamă* devine acceptabilă prin renunţarea la primii doi *care* şi menţinerea numai a celui din urmă: *În situaţia existentă*

[11] Problemă de care m-am ocupat în *Contragerea propoziţiilor şi dezvoltarea părţilor de propoziţie,* în *Limbă şi literatură,* 1978, II, p. 261—267.

[12] Vezi, de exemplu, *Sinteze de limba română,* ediţia a doua, Bucureşti, 1981, p. 201; Mioara Avram, *O specie modernă a atributului în dativ şi alte probleme ale determinării atributive,* în *Limba română,* XIV, 1965, nr. 4, p. 422—426.

[13] *Tablete de cronicar,* Bucureşti, 1960, p. 103—104.

acum (în loc de *care există...*) *pot fi invocate motive ținînd* (în loc de *care țin*) *de considerente care...* Transformarea propoziției atributive cu *care* într-un atribut poate lua și forme mai complicate decît cele care schimbă pur și simplu o formă verbală predicativă în una nepredicativă sau verbul într-un adjectiv. Atributiva din *în timpul în care am lipsit* poate fi transformată prin apelul la un substantiv în genitiv: fie *în timpul lipsei mele*, cu un substantiv din aceeași familie cu verbul inițial, fie *în timpul absenței mele*. cu un substantiv cu același sens.

Nu totdeauna trebuie să se recurgă neapărat la contragerea propoziției atributive, la transformarea ei într-o parte de propoziție. Există situații care permit menținerea unei propoziții atributive cu schimbarea elementului introductiv: fie cu alt pronume relativ, și anume *ce*, care are însă anumite limite de folosire [14], fie cu un adverb relativ în locul pronumelui *care* precedat de prepoziție: *locul în care ne-am întîlnit* poate deveni *locul unde ne-am întîlnit*, iar *timpul în care am lipsit* poate fi înlocuit prin *timpul cînd* sau *cît am lipsit*.

Ultimele exemple permit și alt fel de transformare, anume înlocuirea substantivului regent (antecedent) + propoziția atributivă cu o subordonată circumstanțială: temporală dacă e vorba de o îmbinare ca *(în) timpul în care* înlocuită prin *cînd*, locală dacă e vorba de *locul în care* înlocuită prin *unde* etc. În sfîrșit, unul dintre cele mai recomandabile mijloace de reducere a numărului de apariții ale lui *care* într-o frază îl constituie scindarea ei în două sau mai multe fraze, deci înlocuirea propoziției atributive cu o principală independentă, ceea ce presupune înlocuirea pronumelui relativ *care* cu un pronume demonstrativ sau cu un adjectiv demonstrativ pe lîngă substantivul fost antecedent, reluat.

După cum se vede, procedeele sînt numeroase și, aparent, la îndemîna oricui. Pentru însușirea lor nu este însă suficientă sumara descriere a propoziției atributive și a corespondenței ei cu atributul, ci sînt necesare exerciții variate, menite să reliefeze sinonimia unor construcții dintre cele mai diferite ca formă sau funcție.

Mergîndu-se pe linia rezumării tratatelor de nivel superior, prin selectarea elementelor fundamentale ale descrierii structurii gramaticale a limbii române, s-a ajuns adesea la descrieri simpliste care, omițînd tocmai aspectele cu probleme de cultivare a limbii, fac ca studiul gramaticii să nu prezinte interes pentru unii elevi, iar prin schematismul lor duc uneori la efecte nedorite de ordin practic, cum ar fi riscul introducerii unor modele nerecomandabile cel puțin din punctul de vedere al adecvării stilistice [15]: este bine cunoscută în acest sens folosirea artificială în vorbirea elevilor a viitorului de tipul *voi cînta* sau a pronumelor demonstrative *acesta, aceasta* și, mai ales, a propozițiilor „complete", cu subiectul pronominal exprimat, de tipul *Noi astăzi am învățat*.

În al doilea rînd, atît din punct de vedere teoretic, cît și practic, programa și manualele ar trebui să-și reconsidere atitudinea față de m o r f o l o g i e, care în momentul de față a ajuns o cenușăreasă neglijată în gramatica școlară [16], probabil, ca o consecință a ideii greșite că morfologia limbii materne este stăpînită de elevi. În realitate, exprimarea elevilor și a absolvenților școlii generale denotă numeroase abateri de la normele limbii literare în morfologie (e suficient să amintesc plurale de tipul *stății* sau *chibrite*, forme articulate de tipul *dragele* sau *ultimile*, schimbări de conjugare de tipul *a apare*,

[14] Vezi Iorgu Iordan, *Limba română actuală. O gramatică a „greșelilor"*, ediția a doua, București, 1948, p. 323.

[15] Vezi Mioara Avram, *art. cit.* în nota 1.

[16] Vezi observațiile judicioase ale lui G. Beldescu, *Gramatica și didactica*, în *Memoriile Secției de științe filologice, literatură și arte*, III, 1981 (sub tipar).

a făcea, imperative negative de tipul *nu fă*, confuzii între adverbe și adjective ca în *noi-născuți* etc.), precum și atîtea greșeli de scriere legate de morfologie, ceea ce ar trebui să constituie un semnal de alarmă. Iar cantitatea redusă de cunoștințe teoretice din domeniul morfologiei face ca însuși studiul sintaxei, pe care programa vrea s-o favorizeze în felul acesta, să devină mai dificil și, în orice caz, superficial. Faptul că morfologia este, într-un anumit sens, o „tehnică a sintaxei" și că de obicei cunoștințele de gramatică sînt verificate prin analize sintactice, cărora, în cel mai bun caz, le sînt subordonate unele morfologice, nu trebuie să ducă la ignorarea unei secțiuni esențiale a structurii gramaticale și a gramaticii ca studiu al ei.

III. Pentru ceea ce are de făcut profesorul aș aminti cîteva recomandări de ordin general:

1. Preocupările de cultivare a limbii trebuie îndreptate spre aberile reale de la exprimarea literară depistate de profesor în colectivul de elevi cu care lucrează, ceea ce presupune efectuarea selectivă a exercițiilor de acest fel din manuale și completarea sau suplinirea lor cu altele concepute în funcție de situația dată. Am în vedere aici adecvarea preocupărilor de cultivare a limbii la deprinderile regionale specifice (și la hiperurbanismele generate de ele), ca și la nivelul sociocultural al elevilor.

Din sfera acordului, de exemplu, în mediul muntenesc, datorită unor particularități morfologice, e necesar să se dea atenție unor situații simple care pentru restul țării nu pun probleme, de tipul *ei cade, ei zice, ei vorbește, ei a venit* și, în schimb, nu e nevoie să se insiste asupra acordului în gen și număr al articolului posesiv *al, a, ai, ale*, în timp ce în aria graiurilor de tip nordic situația este exact inversă; acordului prin atracție de tipul *nici unul dintre ei nu s-au dus* sau *vizitarea muzeelor ne prilejuiesc comentarii* merită să i se dea atenție numai dacă sînt depistate exemple de acest fel în exprimarea elevilor. Topica literară a adverbului *mai* durativ trebuie exersată în construcții diferite după regiuni pentru sesizarea prin opoziție a caracterului neliterar al construcțiilor specifice graiului vorbit de elevi: în timp ce în Muntenia trebuie făcute exerciții cu adverbul *mai* în construcții cu pronume neaccentuate și cu forme verbale compuse pentru a se deprinde topica literară *nu-mi mai dă* și *să mă mai vadă* în locul celei regionale *nu mai îmi dă, să mai mă vadă*, respectiv *a mai venit* în loc de *mai a venit*, în vestul țării exercițiile trebuie să vizeze topica adverbului *mai* în construcții cu verbul *a fi* pentru a se evita intercalările de tip regional între copulă și numele predicativ *(nu-i mai tînăr* în loc de literarul *nu mai e tînăr)* sau între predicatul verbal și subiectul sau subiectiva sa *(nu-i mai ce mînca* în loc de literarul *nu mai e ce mînca)* [17].

E locul să precizez atitudinea recomandabilă față de regionalismele gramaticale și de regionalisme în general: nu e vorba de a le condamna drept greșeli [18], de a lupta pentru eliminarea lor totală din exprimarea elevilor, ci de

[17] Vezi și *art. cit.* în nota 3, p. 152. Pentru amănunte descriptive vezi Mioara Avram, *Particularități sintactice regionale în dacoromână*, în *Studii și cercetări lingvistice*, XXVIII, 1977, nr. 1, p. 29—35.

[18] Vezi Constantin Otobâcu, *Însușirea normelor limbii literare de către elevi*, în *Limbă și literatură*, 1976, II, p. 289—292; Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, *Probleme ale predării variației regionale în textul literar*, în *Limbă și literatură*, 1979, IV, p. 430—435; Stelian Dumistrăcel, *Limbă literară și dialect în mediul școlar*, în *Limba română*, XXX, 1981, nr. 3, p. 261—279.

deprinderea formelor şi construcţiilor literare, paralel cu diferenţierea comunicării în cele două coduri: al graiului şi al limbii literare. Tocmai de aceea trebuie să se acorde o atenţie deosebită particularităţilor regionale care se pot infiltra mai mult sau mai puţin neobservate în exprimarea cu pretenţii de a fi literară, căci cele şocant regionale sînt mai uşor evitate de elevi.

Iată cîteva exemple de fenomene gramaticale bănăţene care rămîn mai puţin corectate de şcoală: spre deosebire de fenomenele mai cunoscute drept specifice graiului [19], ca folosirea prefixelor verbale aspectuale *do-*, *pro-* şi *ză-*, condiţionalul cu *(v)reaş* sau viitorul cu *v* mobil, care în general nu prezintă pericol de confuzie cu limba literară, forme flexionare ca persoana a 2-a singular a mai mult ca perfectului în *-sei* în loc de *-seşi (mîncasei)*, atestate de ALR II, de pildă, în localitatea Glimboca, judeţul Caraş-Severin, se aud adesea în exprimarea unor vorbitori culţi din Banat (şi Oltenia) [20], iar existenţa formei pronominale de dativ *m* pentru literarul *mi (m-o dzîs)* creează greşeli de hipercorectitudine ca *vi-o dau* sau *vi-aţi propus;* pe plan sintactic, trebuie subliniat caracterul neliterar al unor construcţii (bănăţene şi transilvănene) cu *şi* superfluu, mai exact cu îmbinarea *ca şi* în locul literarului *ca* atît la comparativul de superioritate *e mai tînăr ca şi mine*, cît şi cu sensul „drept, în calitate de" — *ca şi elev am fost în multe excursii* (construcţii regionale, incorecte în limba literară, care nu admite sinonimia între *ca* şi *ca şi* decît la comparativul de egalitate, apariţia lui *şi* în alte situaţii neputînd fi scuzată nici ca mijloc de evitare a cacofoniei, cum cred unii) [21].

Cîteva exemple de fenomene gramaticale maramureşene (sau, unele, general transilvănene) care se menţin în exprimarea pretinsă literară a elevilor: din morfologie, articularea adjectivului pronominal nehotărît *alt*, *altă* în situaţia în care e antepus *(altul bloc, alta femeie* în loc de *alt bloc, altă femeie)* sau folosirea formelor cu particula *-a* la adjectivele demonstrative antepuse *(ceia oaspeţi)*; din sintaxă, apariţia superfluă a conjuncţiei *că* în interogativele indirecte pronominale şi adverbiale *(să văz că ce face* sau *că unde se duce)* [22], construcţiile de tipul *nu ne vrea a vedea* (în loc de *nu vrea a ne vedea* sau *să ne vadă)* sau valoarea comparativă reală (nu condiţională, ca în limba literară) a locuţiunii conjuncţionale *ca şi cum*, accentuată pe *şi*. Fenomene gramaticale care pot fi clasificate şi la lexic sînt, de pildă, valoarea adverbială a pronumelui *altul* folosit cu sensul „niciodată" sau „mai" *(nu l-oi mai vedea altul)* [23] sau folosirea lui *numai* restrictiv, sinonim cu *decît*, în construcţii negative: *nu am avut numai trei* în locul construcţiilor literare *nu am avut decît trei* sau *am avut numai trei* [24].

---

[19] Vezi, de exemplu, Matilda Caragiu Marioţeanu, *Compendiu de dialectologie română (nord- şi sud-dunăreană)*, Bucureşti, 1975, p. 173—177; Matilda Caragiu Marioţeanu, Ştefan Giosu, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, Romulus Todoran, *Dialectologie română*, Bucureşti, 1977, p. 149—152.

[20] Vezi Mioara Avram, *O desinenţă regională la persoana a 2-a singular a mai mult ca perfectului românesc*, în *Studii şi cercetări lingvistice*, XXIV, 1973, nr. 5, p. 487—492.

[21] Vezi Mioara Avram, *Aspecte ale folosirii lui c a*, în *Limba română*, XXVIII, 1979, nr. 3, p. 291—295.

[22] Vezi Magdalena Vulpe, *Subordonarea în frază în dacoromâna vorbită*, Bucureşti, 1980, p. 100—110; aria fenomenului la p. 108.

[23] Vezi Mioara Avram, *Sur quelques pronoms et adverbes indéfinis dans les langues romanes*, în *Actele Celui de-al XII-lea Congres Internaţional de Lingvistică şi Filologie Romanică*, I, Bucureşti, 1970, p. 484.

[24] Pentru descrierea construcţiei vezi *art. cit.* în nota 17, p. 31—34.

În opoziție cu particularitățile regionale, care dau culoare graiului local și sînt de evitat numai în exprimarea literară, punînd problema adecvării stilistice a comunicării, deosebirile gramaticale față de limba literară care țin de un anumit nivel sociocultural, cum ar fi formele și construcțiile hipercorecte (de tipul *vi-o dau* în loc de *v-o dau* sau *părinți ai doi copii* în loc de *a doi copii*), dezacorduri (ca *se va lua măsuri*) și anacoluturile de orice fel (care constau în întreruperea și schimbarea construcției în cadrul aceleiași unități sintactice, în lipsa de continuitate între începutul și sfîrșitul unei construcții) trebuie condamnate și eliminate total din exprimarea viitorilor absolvenți ai școlii generale.

Un exemplu tipic de anacolut, frecvent în limba vorbită, este un enunț ca *Mama, cînd am plecat, i-au dat lacrimile* în loc de *Mamei... i-au dat lacrimile;* folosirea nominativului *mama* în locul dativului *mamei* se explică prin aceea că inițial vorbitorul se gîndise la un predicat ca *a plîns, a izbucnit în plîns, a lăcrimat*, care ar fi cerut un subiect în nominativ. Un anacolut modern, răspîndit în limba vorbită sub influența unei construcții din limbajul administrativ și publicistic insuficient asimilate, se produce în folosirea formulei *faptul că* la început de frază în exemple ca *Faptul că întîrziasem, eram supărat* în loc de *Faptul că întîrziasem mă supăra* sau *Datorită faptului că întîrziasem eram supărat.* Anacoluturi mai vechi în limbă, ridiculizate la timpul său de Caragiale, sînt cele realizate prin întrebuințarea incorectă a pronumelui *care* în construcții incoerente de tipul *De-aia și pusesem de gînd... să las prăvălia, care nu mai poate omul de atîtea angarale pentru ca să mai mănînce o bucățică de pîine* (din *Justiție*). În zilele noastre întîlnim în vorbirea neîngrijită anacoluturi similare cu pronumele *ceea ce* în propoziții care ar vrea să fie apozitive, dar care încalcă tocmai specificul apozițional, nerespectînd condiția de echivalență cu propoziția determinată; de exemplu: *Orice competiție și orice meci... trebuie tratate cu toată seriozitatea. Ceea ce nu s-ar spune că astfel se petrec lucrurile în unele ramuri;* corect ar fi fost *ceea ce nu se poate spune că se face (se petrece* sau *se întîmplă) în unele ramuri.* Fenomenul a fost remarcat de unii scriitori, care fac din el un mijloc de caracterizare a personajelor semidocte; de pildă, Augustin Buzura îl pune pe felcerul delator din romanul *Orgolii* să se exprime astfel: *Acesta zice că șeful său ar fi spus: „Cristian este deja cu un picior în groapă..." Ceea ce mă abțin de la a-mi spune părerea* [25].

2. Gramatica trebuie predată în strînsă legătură cu implicațiile ei pentru stăpînirea normelor de ortografie și de punctuație, ca și pentru însușirea deprinderilor de lectură corectă și expresivă.

E important de remarcat că aprecierile pozitive ale unor mari scriitori ai noștri cu privire la studiul gramaticii în școală, la ce le-a dat ea prin profesorul sau chiar învățătorul din clasele primare, se referă tocmai la clarificarea regulilor de ortografie și punctuație. Caragiale [26] a numit „sfinte" analizele gramaticale („Ah! sfinte analize, gramaticală și logică! și încă și mai sfîntă nuielușă!") prin care a învățat, de exemplu, să deosebească scrierea într-un cuvînt sau în două a lui *numai*, respectiv *nu mai*, să nu confunde conjuncția *și* cu adverbul *și* sau pe *aceea* din *femeia aceea* cu *aceia* din *oamenii aceia;*

[25] Pentru anacolut vezi *Sinteze de limba română, loc. cit.;* Mioara Avram, *Note asupra pronumelui c e e a c e,* în *Studii și cercetări lingvistice,* XXXI, 1980, nr. 4, p. 357.

[26] *Peste 50 de ani,* în *Opere,* ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, III, [București], 1962, p. 413—414.

observaţi cît de vechi sînt problemele cu care se luptă şi azi predarea limbii române! Sadoveanu [27], de asemenea, se mîndrea cu faptul că datorită domnului Busuioc, învăţătorul său din Paşcani, a „ajuns în anul din urmă al şcolii [primare rurale] să clarific[e] cele mai încîlcite şi ciudate fraze, desfăcîndu-le în elemente simple, ceea ce [m]i-a lămurit încă de atunci punctuaţia". Ce răspuns mai bun se poate da celor care încearcă să pună în discuţie utilitatea analizelor gramaticale, vorbind de gratuitatea lor, decît autoritatea celor două culmi ale literaturii noastre?

Cunoaşterea gramaticii şi deprinderea de a analiza structura unui enunţ ajută lectura corectă şi expresivă, care trebuie să marcheze — prin pauze, prin variaţie de tempo (ritm) şi de registru, prin accent şi prin intonaţie — raporturile dintre unităţile unui enunţ, să evidenţieze elementele esenţiale faţă de cele mai puţin importante, distingînd firul principal al comunicării de adaosurile mai mult sau mai puţin laterale, să reliefeze anumite opoziţii sau corelaţii şi să deosebească diferitele valori gramaticale posibile ale unui cuvînt. Accentul sintactic sau logic — pe care Eminescu [28] îl numea „sufletul vorbirii" — deosebeşte adverbul *şi* de conjuncţia *şi* sau valoarea adversativă a lui *dar* de cea conclusivă a aceluiaşi cuvînt; tot astfel, prin intonaţie se deosebeşte valoarea de subordonată sau de coordonată a unei propoziţii juxtapuse (vezi *Ai carte, ai parte* faţă de *Ai carte, ai caiet* etc.). Accentul sintactic, intonaţia şi pauza nu sînt prevăzute în programa şcolară şi nici nu e necesar să figureze cu lecţii sau ore speciale. Aplicarea lor corectă în lectura de toate zilele constituie însă o verificare a gîndirii gramaticale a elevului, deci a capacităţii lui de înţelegere a unui text şi de transmitere a unui mesaj [29].

3. Gramatica trebuie predată, de asemenea, în corelaţie şi cu alte compartimente ale limbii şi ale studiului ei în şcoală, în primul rînd cu vocabularul, a cărui îmbogăţire permanentă trebuie realizată cu asigurarea simultană a corectitudinii morfologice şi sintactice a cuvintelor nou învăţate, mai ales a neologismelor, la care se pune, de cele mai multe ori, problema formelor flexionare şi a regimului. Adjective ca *inferior, superior, optim* sau *extrem* trebuie însuşite de la început nu numai cu sensul exact, ci şi cu particularitatea — legată de sensul lor real — de a nu avea obişnuitele grade de comparaţie, întrucît reprezintă ele însele comparative, respectiv superlative. Verbe ca *acorda* sau *manifesta*, substantive ca *raport* şi altele trebuie învăţate şi ele, din capul locului, cu flexiunea corectă diferenţiată pe sensuri, subliniindu-se deosebirea dintre *acord* şi *acordez, manifest* şi *manifestez, rapoarte* şi *rapoarturi*; elevii trebuie învăţaţi să folosească, în această privinţă, indicaţiile normative din dicţionarele lexicale, din *Îndreptarul ortografic, ortoepic şi de punctuaţie* şi, acum, din *Dicţionarul ortografic, ortoepic şi morfologic al limbii române*. În loc de a se discuta deci, la concurenţă, dacă şcoala trebuie

[27] *Anii de ucenicie*, în *Opere*, XVI, [Bucureşti, 1959], p. 401—402.

[28] *Op. cit.*, p. 274.

[29] Vezi şi Mioara Avram, *Locul fonetici în învăţămîntul limbii române*, în *Lectura modernă a textului literar narativ. Didactica modernă*. Cursuri de vară, Piatra-Neamţ, 1978, Bucureşti, 1978, p. 140; *Sinteze de limba română, loc. cit.*

să acorde mai mult timp gramaticii sau vocabularului [30], ideală ar fi corelarea lor ori de cîte ori este cazul.

4. O regulă de aur în acțiunea de educare a limbajului sub toate aspectele, inclusiv sub cel gramatical, de bază, este folosirea oricărui prilej pentru învățarea și fixarea bunelor deprinderi. Comentarea și corectarea unor eșantioane reale de comunicare din compunerile elevilor, din răspunsurile lor orale la lecții și chiar din conversațiile particulare cu profesorul au o eficiență mult mai mare decît exercițiile, prin forța lucrurilor artificiale, în care se urmărește o anumită problemă. În legătură cu necesitatea supravegherii permanente și a corectării prompte a exprimării elevilor să nu uităm ce spunea Eminescu, în 1876, despre greșelile gramaticale, pe care unii au tendința de a le minimaliza: „Cele mai însemnate ni se par greșelele de definiție și cele gramaticale; căci, dacă o cunoștință materială falsă se poate rectifica prin experiența proprie sau străină (scrisă), nu e tot astfel cu cele de limbă și de logică, cari se contractează prin deprindere și cu greu se pot dezvăța" [31]. Ideală este deci evitarea deprinderilor gramaticale greșite înaintea contractării și instalării lor; în cazul unor deprinderi existente, desigur că dezvățul nu e ușor, dar cu voință, studiu și atenție la modele bune de urmat se dovedește valabilitatea proverbului „tot învățul are și dezvăț".

5. Studiul gramaticii trebuie conceput nu numai în interdependență cu celelalte compartimente ale limbii, ci și cu studiul literaturii [32], care are ca obiectiv și deprinderea unor modele de exprimare îngrijită și variată. Pe de o parte, lectura și comentariul textelor literare oferă prilejul de consolidare și completare a descrierii fatal simplificate din manualele de gramatică, punînd elevul în situația de a cunoaște fapte noi sau soluții noi și de a reține aspectul corect al formelor și construcțiilor curente; reflecțiile poetei Ana Blandiana [33] cu privire la greșelile de ortografie considerate un indiciu al absenței sau sărăciei lecturilor sînt valabile pentru orice greșeli de limbă, deci și pentru cele gramaticale. Pe de altă parte, prin corelarea gramaticii cu literatura se poate depăși prima treaptă, elementară, dar indispensabilă, a acțiunii de cultivare a limbii, care constă numai în asigurarea corectitudinii lingvistice, trecîndu-se la faza superioară a cultivării limbii, prin care se urmărește dezvoltarea unei exprimări alese, frumoase, elegante, bogate și nuanțate sub toate aspectele, inclusiv sub cel gramatical. Un adevăr constatat încă din antichitate, de Cicero [34], este că „eleganța însă de vorbire, oricît s-ar cultiva prin știința gramaticii, totuși nu poate progresa fără citirea oratorilor și poeților".

Cea mai frumoasă demonstrație a legăturii dintre gramatică și literatura și, în același timp, lecție de cultivare a limbii mi-a fost dat să o aud în 1950 de

[30] Vezi bibliografia citată în *Limbă și literatură*, 1976, I, p. 150, nota 4.
[31] *Op. cit.*, p. 191.
[32] Vezi și I. Coteanu, *Gramatica și literatura*, în *Memoriile Secției de științe filologice, literatură și arte*, III, 1981 (sub tipar).
[33] În tableta *Inefabila virgulă*.
[34] *De oratore*, III, 10.

la Tudor Vianu [35], care cita versurile lui Eminescu din *Lasă-ţi lumea ...* ca o ilustrare a deosebirii şi a avantajelor morfologice ale pronumelor personale *lui, ei* în concurenţa lor cu adjectivele posesive sinonime *său, sa:*

Iată lacul. Luna plină
Poleindu-l îl străbate.
El, aprins de-a ei lumină,
Simte-a lui singurătate.

Faţă de descrierea seacă a faptului că *lui* şi *ei* sînt pronume care marchează genul şi numărul posesorului, spre deosebire de *său, sa,* care, ca adjective pronominale, se acordă în gen, număr şi caz cu substantivul nume al obiectului posedat, strofa citată oferă un exemplu viu de opoziţie marcată între doi posesori de genuri diferite *(a e i lumină / a l u i singurătate),* care ar fi fost confundaţi prin folosirea sinonimului *sa (a sa lumină / a sa singurătate).*

În sprijinul aceleiaşi idei, a legăturii dintre gramatică şi literatură, m-aş referi iar la un citat din Eminescu, pe care ar fi bine să-l cunoască toţi amatorii de literatură ca practicanţi ai ei: „Cînd cineva nu s-a împrietenit nici măcar cu gramatica românească, să nu cuteze a scrie poezii şi novele" [36]. Dacă nu am autoritatea şi curajul să propun acest citat ca lozincă pentru Uniunea Scriitorilor sau a Ziariştilor, îndrăznesc să-l propun pentru cenaclurile literare sau cercurile de limba română din şcoli.

6. Împrietenirea cu gramatica înseamnă, de fapt, din punctul de vedere al datoriei profesorilor, formarea unei a t i t u d i n i faţă de l i m b ă şi de studiul ei, cultivarea unui sentiment autentic de dragoste pentru limba română în care ataşamentul afectiv să fie dublat de preţuirea conştientă a valorilor limbii noastre şi de o atitudine activă faţă de propria exprimare şi faţă de exprimarea celor din jur [37]. Îmi amintesc cu acest prilej că, înainte de a afla propriu-zis ce este gramatica, am fost învăţată de profesoara mea din clasa I de liceu (corespunzînd actualei clase a V-a) ce nu este ea, şi anume că „gramatica nu este Mama-Pădurii", cum o considerau unele categorii de elevi, ci o prietenă pentru viaţă, o prietenă a omului cult în formare. Profesorul de română care reuşeşte să-i convingă pe elevi de utilitatea însuşirii gramaticii şi a cultivării limbii, în ansamblu, ca o componentă de bază a culturii generale îşi îndeplineşte cu adevărat misiunea şi merită peste ani recunoştinţa foştilor elevi.

7. Bineînţeles, cunoaşterea normelor gramaticale nu înseamnă memorizarea descrierii şi a regulilor din manualele şcolare şi din lucrările de specialitate, care merg mai în adîncime. Ea se dobîndeşte în primul loc în practica limbii, prin observaţie şi prin urmarea unor modele de limbă îngrijită, prin deprinderea de a da atenţie exprimării şi de a medita asupra ei. Studiul gramaticii în şcoală dă regulile esenţiale, care fac să devină conştiente şi achiziţiile empirice din practica anterioară a limbii, dar mai ales oferă posibilitatea de rafinare continuă a exprimării prin educaţie şi autoeducaţie, începînd cu însu-

[35] Analiza aceleiaşi strofe sub alte aspecte a fost făcută de Tudor Vianu în *Observaţii asupra metaforei poetice* (vezi *Studii de stilistică,* Bucureşti, 1968, p. 375—376).

[36] *Op. cit.,* p. 319.

[37] Vezi şi Mioara Avram, *Limbajul şi educaţia,* în *Limba română,* XXVII, 1978, nr. 1, p. 83—90.

șirea unor norme gramaticale ale limbii scrise. În procesul de educație și autoeducație lingvistică permanentă lecturile bune, bogate și variate sînt cel mai eficient și plăcut mijloc de cunoaștere a normelor de funcționare a limbii în toate subtilitățile lor și îndeosebi sub aspectele lor stilistice, cu condiția ca școala să-ți fi creat acel s i m ț a l l i m b i i care să te facă să tresari atît la frumusețea unor enunțuri, cît și la greșelile din altele și care să-ți dea discernămîntul necesar în alegerea unor modele.

8. În această privință este hotărîtoare pentru viață i n f l u e n ț a profesorului de limba română.

Dat fiind rolul limbii în toate componentele fenomenului educativ — în educația intelectuală, estetică, morală, cetățenească și, mai presus de toate, în educația patriotică —, sarcinile puse în fața profesorilor de limba română sînt multe și grele, iar răspunderea lor profesională și civică este mare. Antrenat în multiple activități didactice și cultural-educative, profesorul de română poate găsi un avantaj în aceste condiții, căci ele oferă și multe posibilități de influențare formativă a elevilor, de cultivare a unei limbi corecte și frumoase. Numărul orelor prevăzute în programe și planuri de învățămînt este departe de a permite transmiterea prea multor cunoștințe despre limbă. Un bun profesor poate însă oricînd să dea mult în loc de multe lucruri, iar mult înseamnă la limba română pregătirea pentru viață în sensul punerii unor baze care să asigure continuitatea atașamentului și a interesului pentru limbă. În acest sens se înscriu, de exemplu, formarea la elevi a deprinderii de a nu folosi cuvinte de ale căror sensuri sau forme nu sînt siguri și de a consulta instrumente normative (ortografice, ortoepice, gramaticale și lexicale), cultivarea gustului pentru lectură și pentru teatru, ca și recomandarea de a asculta anumite emisiuni radiofonice.

Principala răspundere a profesorului de limba română stă în exemplul pe care este chemat să-l dea elevilor atît ca model de exprimare, cît și ca model de atitudine, în combaterea greșelilor de limbă, a exprimării plate, ca și a celei prețioase sau, pur și simplu, inadecvate stilistic. Cu asemenea modele vii, ca permanente lecții aplicate, putem spera că se va ajunge ca absolvenții școlii generale să vorbească nu numai corect, ci și frumos.

Literatură și sociologie*

CORNELIU NISTOR

Juxtapunerea a două concepte fundamentale — l i t e r a t u r ă și s o c i o l o g i e —, ambele vizînd ipostaze mai generale ale uneia și aceleiași conștiințe a umanității moderne, presupune firesc identificarea acelor zone de confluență în care, cu sprijinul unor factori mediatori, s-a ivit *sociologia literaturii*, poate nu atît ca disciplină subordonată științei generale a literaturii, cît mai ales ca demers metodologic, practicat conștient sau inconștient în strădania de a defini destinul dinamic al creațiilor artistice în relație cu factorul producător (autorul), dar și cu cel receptor (publicul). Impulsurile au venit atît dinspre *literatură* pe de o parte, cît și dinspre *sociologie* pe de alta, în măsura în care ambele se definesc ca forme specifice de explorare a societății omenești, în măsura în care ambele reflectă înclinația de a exprima, respectiv a explica și a ordona s o c i a l u l ca produs al anumitor r e l a ț i i existente în sînul colectivității umane. Punctul comun ce favorizează apropierea dintre literatură și sociologie îl concretizează tendința spre *generalizare*, dimensiunea analitică și totodată sintetizatoare, sugerată astfel de Traian Herseni: „Ca toate științele sociale și umanistice, fără nici o excepție, sociologia este în același timp *știință* [...], dar și *filozofie*, în sens de concepție despre om și societate, despre om în situație socială"[1].

Deși s-a constatat adesea existența unor reflecții de tip „sociologic" la Aristotel, Thomas Morus, Machiavelli, François Rabelais ș.a., abia în veacul al XVIII-lea se precizează textual și conștient observații ce urmau să se organizeze puțin mai tîrziu într-o *știință a structurilor sociale* [2] sau în ceea ce Traian Herseni numește „știința societății privită ca *totalitate*" [3]. Fenomenul, bineînțeles, nu era un produs al hazardului, deoarece constituirea atmosferei și experiențelor *textuale* ce au premers sociologiei propriu-zise s-a dovedit strîns legată de pregătirea spirituală a Revoluției Franceze, respectiv de constituirea unei ideologii și a unor sisteme teoretice ce preconizau întronarea unei noi ierarhii a valorilor sociale, așa cum s-au reflectat în texte de mare răsunet ca *Dicționarul filozofic*, *Marea Enciclopedie*, *Discurs asupra inegalității* sau *Contractul social*. Dar — și aici intervine un fapt semnificativ — ,aceleași

---

* Comunicare prezentată la sesiunea-dezbatere cu tema „Teorie și practică în studiul limbii și literaturii române (II)", Oțelul Roșu, 28 mai 1982.

[1] Traian Herseni, *Sociologie. Teoria generală a vieții sociale*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1982, p. 40.

[2] Cf. Jean Duvignaud, *Introduction à la sociologie*, Paris, Éd. Gallimard, „Idées", 1966, p. 8—9.

[3] Traian Herseni, *Sociologia literaturii*, București, Editura Univers, 1973, p. 10.

principii și aceleași fenomene s-au exprimat nu rareori și *prin intermediul literaturii*. „Pe diverse registre ale vieții intelectuale, contemporanii lui Diderot au manifestat acea neliniște care rezulta din îmbătrînirea simbolurilor colective, din reducerea prestigiului instituțiilor și a cenzurii impuse de tradiții: căci ce altceva ne demonstrează personaje aventuroase pornite la asaltul elitei, reprezentate de Marivaux cu Marianne sau cu al său « țăran parvenit », Daniel Defoe cu Moll Flanders sau cu Lady Roxana, dacă nu o schimbare identică a formelor de existență colectivă și individuală?"[4] constată Jean Duvignaud, sugerînd implicit valențele *sociologice* ale literaturii secolului Luminilor. Astfel, cu toate că în veacul lui Voltaire și Rousseau sociologia nu apăruse încă în ierarhia științelor sociale și umaniste, primele experiențe de apropiere dintre *social*, ca expresie ordonatoare a unor idei politice, științifice, filozofice, morale, estetice, și *literar*, ca principal produs al ancestralei înclinații omenești spre ficțiune, se întrupează în substanța operelor literare subordonate celor mai îndrăznețe atitudini antifeudale și anticlericale ale epocii (de la *Călătoriile lui Gulliver* la *Candide*, de la *Călugărița* la *Intrigă și iubire* sau *Nunta lui Figaro*).

Firește, cum observa recent și Aurel Codoban, sociologia artei (implicit *sociologia literaturii*) nu se putea ivi înainte de constituirea cadrului teoretic al unei „sociologii generale" [5], premisele principiale însă descind, în ambele cazuri, din neliniștile și căutările „sociologice" ale epocii menționate mai sus: „Fundalul teoretico-ideologic pe care s-a constituit, la sfîrșitul secolului XVIII și începutul secolului XIX, sociologia artei a fost, mai întîi, acela general și vag al diferitelor filosofii ale istoriei și filosofii sociale, apoi, din ce în ce mai precis și conturat, acela al hegelianismului, marxismului și pozitivismului, din care emană, de altfel , și sociologia, ca disciplină" [6]. Astfel, că de-a lungul întregului secol XIX, pe măsură ce sociologia se definea tot mai pregnant ca *știință a raportului dintre conștiință și societate*, pe măsură ce-și declina tot mai vădit înclinația analitică și explicativă față de structurile sociale în manifestările lor *diacronice* și *sincronice*, lucrările lui Marx și Engels constituind contribuțiile hotărîtoare în cristalizarea principiilor fundamentale ale sociologiei[7], se precizau implicit factorii mediatori care favorizau apropierea *sociologiei* de *literatură*. În veacul trecut, printre acești mediatori teoretici se numărau cu predilecție *psihologia* și *filozofia*, mai evident orientările de nuanță pozitivistă, însuși Auguste Comte fiind, nu întîmplător, creatorul termenului *sociologie* [8]. Cele două mari domenii de cercetare a gîndirii și comportamentului omenesc într-un cadru istoric și social, cărora li se alătură și practici ale criticii literare și de artă, au oferit primele implicații *sistematice* de apariție a sociologiei literaturii, în contextul mai larg al apariției și cristalizării *sociologiei artei* [9].

---

[4] Jean Duvignaud, *op. cit.*, p. 9—10.

[5] Aurel Codoban, *Repere și prefigurări. Eseuri de istoria și epistemologia sociologiei artei*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1982, p. 241.

[6] *Ibidem*, p. 242.

[7] Vezi cap. *Philosophie et sociologie dans l'œuvre du jeune Marx*, în Lucien Goldmann, *Marxisme et sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1970, p. 130—150.

[8] Cf. Jean Duvignaud, *op. cit.*, p. 8.

[9] Vezi Aurel Codoban, *op. cit.*, p. 242—243.

Sociologia literaturii comportă chiar din faza ei incipientă, în virtutea articulării criticii și esteticii cu domenii mai generale ca filozofia, etica și psihologia (Hippolyte Taine, Ferdinand Brunetière și Georg Brandes practică o „critică sociologică"[10]), un vădit caracter *interdisciplinar*, ceea ce explică în parte și multiplele obiective și spații de manifestare ale sociologiei literaturii în veacul nostru. Aparținînd metodelor extrinseci de abordare a fenomenului literar, apelînd la discipline care prin însuși statutul lor epistemologic vin în contact cu estetica artelor și a literaturii — de la filozofie, etică și psihologie în secolul al XIX-lea pînă la structuralismul lingvistic, semiotică și teoria informației în epoca noastră —, sociologia literaturii a devenit din ce în ce mai mult o disciplină și o metodă *sistematică* și *complexă* de explorare a creației literare cu *toate* implicațiile ce vizează *întregul destin* al acesteia: de la contextul actului creator la identificarea avatarurilor și invariantelor structurale ale speciei, de la istoricul circulației operei la mesajul ideatic și estetic pe care-l transmite în actualitate. Această optică cu intenții totalitare nu este întîmplătoare, ea decurge din însuși caracterul *special* al raporturilor dintre literatură (respectiv *ficțiune*) și realitate (în care se include atît autorul, cît și publicul său): „Relația dintre literatură și realitate este hotărîtă și datorită faptului că autorul este în mod necesar o ființă socială, iar textele sale se adresează unui destinatar. Literatura — adevăr descoperit cu mult înainte de cei dintîi sociologi literari — are un caracter social și de comunicare; ea nu este un monolog, ci un dialog între autor și receptor"[11].

Este firesc ca implicațiile multiple ale raportului dintre artă și realitate să fi generat și o *abordare sociologică* multiplă, atît din punctul de vedere al viziunii filozofice și ideologice față de fenomenul *artă*, respectiv *literatură*, cît și din punctul de vedere al obiectului cercetării. Pornind de la poziția ideologică față de artă, Iuri Surovțev constată existența unui „sociologism marxist" pe de o parte și a unui „sociologism nemarxist", chiar „antimarxist"[12] pe de alta, principala distincție fiind mai mult de natură metodologică și ideologică decît în ceea ce privește obiectivul major al investigației, acesta din urmă fiind unul și același: identificarea relațiilor dintre *literar* și *social*, așa cum se reflectă acestea permanent în contextul e x i s t e n ț e i operei de artă, din momentul *genezei* și pînă la procesul *receptării* [13].

În privința ipostazelor „obiectului" cercetării de tip sociologic, acestea cunosc astăzi un pronunțat proces de nuanțare și diversificare, explicînd totodată și diversitatea bibliografiei teoretice și aplicative ce le însoțește și le motivează tocmai în funcție de *complexitatea* destinului unei opere literare sau

[10] Vezi René Wellek, *Istoria criticii literare moderne (1750 — 1950)*, vol. IV, în românește de Rodica Tiniș și Andrei Brezianu, cu o prefață de Romul Munteanu, București, Editura Univers, 1979, p. XIV.

[11] Helmut Winter, *Literaturtheorie und Literaturkritik*, Düsseldorf, August Bagel Verlag, 1975, p. 31.

[12] În vol. colectiv *Poetică, estetică, sociologie*, București, Editura Univers, 1979, p. 225.

[13] Vezi, sub acest aspect al definirii „obiectului", apropierile și disocierile pe care le operează Lucien Goldmann între viziunea lui Georg Lukács și cea a lui Martin Heidegger (Lucien Goldmann, *Lukács et Heidegger*, Paris, Denoël-Gonthier, 1973, p. 57—87).

de artă [14]. În acest sens, un exemplu concludent ni-l oferă clasificarea operată de Roman Zimand, care — pornind de la o investigare a pozițiilor și metodelor lui Georg Lukács, Arnold Hauser și Lucien Goldmann —, afirmă că sociologia literaturii are, în fapt, trei domenii mari și distincte: „sociologia mediului literar", „sociologia receptării operelor literare" și „sociologia literaturii ca atare" (ultimul domeniu fiind definit și ca „sociologie a textelor literare ca texte literare") [15]. Pentru Roman Zimand, doar cel de-al treilea domeniu menționat ar reprezenta propriu-zis „sociologia literaturii", celelalte fiind prea depărtate de specificitatea „obiectului", adică al *literaturii* în sine. Viziunea teoreticianului polonez nu este, evident, străină de ecourile pe care le au, de un deceniu încoace, *chiar și în sociologie*, perspectivele autonomizante ale structuralismului și, mai recent, ale semioticii. Edificatoare este și opinia lui Aurel Codoban care, încercînd să schițeze o „sociologie marxistă a operei de artă", constată că, în a doua jumătate a secolului nostru, factorul mediator între *literatură* și *sociologie* „tinde să nu mai fie reprezentat de către psihologie, ci de « teoria semnelor », de către semiotică (semiologie)" [16], tendință care, după părerea noastră, nu trebuie înțeleasă ca un proces absolut și exclusivist, deoarece ar determina o limitare la „text" a cercetării, eludîndu-se alți factori importanți ce țin de v i a ț a și v a l o a r e a operei. Nu întîmplător, într-un context similar, Paul Cornea demonstra că „experiența a arătat că formalizarea excesivă, pe calea modelării, duce la o combinatorie de figuri și semne operatorii, care ignoră caracterul de unicat al operei literare și anulează diferența dintre capodoperă și rebutul artistic. [...] absolutizarea « insularității », ruperea operei de contextul socio-istoric s-a dovedit de rău augur" [17]. Un argument în plus ni-l oferă și faptul că *literatura* se apropie de obiectivele *sociologiei* în virtutea contribuției acesteia din urmă „la dezvoltarea și lămurirea propriei noastre conștiințe, a celei individuale, dar mai ales a celei colective" [18].

Pornind de la același criteriu al „decupării obiectului", respectiv al *perspectivei* ce se deschide sociologului înspre fenomenul literar, Paul Cornea distinge, în „sistemul" global al sociologiei literaturii, șase „subsisteme" care definesc implicit principalele *tipuri de cercetare sociologică:* a) *sociologia creației literare;* b) *sociologia conținuturilor și a mentalității;* c) *sociologia instituției literare;* d) *sociologia istorică și tipologică a literaturii;* e) *psihosociologia lecturii;* f) *sociocritica* [19], fiecare avînd un spațiu propriu de investigare ce depășește cu mult „spațiile" structuralismului sau ale semioticii. În același timp, chiar și numai această succintă enumerare a ipostazelor obiectuale ale sociologiei literaturii atestă procesul de diversificare și dispersare a conceptului tradițional de „sociologie a literaturii" (fixat prin contribuțiile fundamentale ale lui Marx și Engels, apoi prin cele ale lui Georg Lukács), sugerîndu-se

[14] Vezi Monica Spiridon, *Direcții actuale de investigare în sociologia literaturii*, în *Revista de istorie și teorie literară*, 1979, nr. 4, p. 543—551; de asemenea, Paul Cornea, *Regula jocului*, București, Editura Eminescu, 1980, p. 13—36 (cap. *Sociologia sau sociologiile literaturii?*).

[15] Roman Zimand, *Pulapki socjologii literatury*, în vol. colectiv *Problemy socjologii literatury*, Wrocław — Warszawa — Gdansk, Ossolineum, 1971, p. 10—11.

[16] Aurel Codoban, *op. cit.*, p. 244.

[17] Paul Cornea, *vol. cit.*, p. 44.

[18] Traian Herseni, *Sociologie. Teoria generală a vieții sociale*, ed. cit., p. 70.

[19] Vezi Paul Cornea, *op. cit.*, p. 20 și urm.

implicit complexitatea *factorilor mediatori* ce vizează atît metodologia, cît şi obiectivele cercetării. De aceea, putem afirma astăzi mai mult decît oricînd că *sociologia literaturii* îşi reafirmă vocaţia mai veche a i n t e r d i s c i p l i n a r i t ă ţ i i, o investigare *totală* a unei opere literare neputîndu-se realiza doar cu sprijinul unei metodologii propriu-zis „literare". Astfel, ni se pare extrem de semnificativă „noua" definiţie a *sociologiei literaturii*, formulată cu un deceniu în urmă de Traian Herseni: „... nu este *numai* studiul literaturii ca expresie a societăţii, ca funcţie socială, ca instrument ideologic al luptei de clasă ş.a.m.d., ci, pe lîngă toate acestea, studiul societăţii ca realitate care generează, structurează, include, dezvoltă, promovează, utilizează şi desfăşoară, alături de altele, activităţi care pot fi cuprinse, în vreun fel sau altul, sub numele de *literatură*" [20], constatare ce sugerează posibilităţile *multiple* de a explica fenomenul literar pornind fie din afara lui (contextul socio-istoric şi general-estetic), fie dinăuntrul său (structurile şi nivelele textuale).

Jean Duvignaud evidenţia odată înclinaţia funciară spre a n a l i z ă, proprie *sociologiei* în genere, aşa cum s-a dezvoltat şi manifestat această înclinaţie „de la Marx la Tocqueville, de la Durkheim la Parson şi de la Simmel la Gurvitch" [21]. Tendinţa de a diseca şi reliefa toate componentele structurilor *sociale*, de a explica resorturile ce le impun o anumită funcţionalitate într-un anumit context istoric s-a transmis şi sociologiei literaturii, determinînd procesul de deplasare a accentului dinspre studiul factorilor de tip genetic înspre *cercetarea textului în sine* pe de o parte, precum şi înspre *investigarea fenomenului receptării* pe de altă parte. Cea de-a doua orientare a generat în deceniul precedent o adevărată e s t e t i c ă a r e c e p t ă r i i, cultivată în cadrul cîtorva grupări europene de *sociologie a lecturii* [22]. În cadrul „obiectivelor" preconizate de aceste grupări se remarcă mai ales atenţia acordată relaţiei speciale dintre *cititor* şi *text*, implicit gradului *implicării* acestuia în *text*. Este dezvăluită astfel o ipostază mai puţin cunoscută a operei literare, aceea a prezenţei unui *cititor virtual* la diferite nivele ale textului, nivele solicitate — conştient sau inconştient — de gustul şi dezideratele unei (sau *unor*) epoci istorice, epocă (sau *epoci*) care-şi exercită imperativele estetice tocmai prin prezenţa *ideală* a *cititorului* ca stimul al actului creator şi în conformitate cu dimensiunea *dialogică* a oricărei creaţii artistice (chiar şi a celor în care elementul autoreferenţial pare să aibă o poziţie demiurgică faţă de cel referenţial propriu-zis, aşa cum se întîmplă, de pildă, în cazul poeziei lui Mallarmé sau în cel al poeziei lui Ion Barbu).

---

[20] Traian Herseni, *Sociologia literaturii*, ed. cit., p. 18.

[21] Jean Duvignaud, *op. cit.*, p. 56.

[22] În acest context, se remarcă atît lucrări ale grupului de la Universitatea din Konstanz (Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main, 1970; Harald Weinrich, *Literatur für Leser*, Stuttgart, 1971; Wolfgang Iser, *Der implizite Leser*, München, 1972; vol. *Rezeptionesthâtik*, herausgegeben von Rainer Warning, München, 1975; Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, München, 1976, ş.a.), cît şi volume reprezentative apărute în R.D.G. (*Gesellschaft — Literatur — Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht*, von Manfred Naumann, Dieter Schlenstedt..., Berlin und Weimar, 1976; *Funktion und Wirkung. Soziologische Untersuchungen zur Literatur und Kunst*, herausgegeben von Dietrich Sommer ..., Berlin und Weimar, 1978). La noi se disting, în primul rînd, contribuţiile teoretic-sintetizatoare ale lui Paul Cornea (cap. *De la critica genetică la sociologia lecturii*, în vol. cit., p. 37—68).

Este știut că, prin crearea unui text literar, fenomen valabil tuturor epocilor, din antichitate și pînă la cele mai recente creații ale lui Saul Bellow, Valentin Rasputin sau Gabriel Gárcia Marquez, scriitorul vine în întîmpinarea *cititorului real* cu un model textual în care, cu voie sau fără voie, se află implicat un model existențial, deci un element referențial de esență extraliterară (supus însă, în text, unui subtil proces de *literaturizare*), un element care nu este cu totul străin de întregul cuantum de concepții, idealuri, experiențe și gusturi estetice ale unui *cititor ideal*, contemporan cu actul creației. Noua perspectivă exegetică de tip sociologic are astfel în centrul atenției ei atît *textul*, cît și *condiția cititorului*, așa cum se reflectă aceasta în structura operei, metodă cu totul modernă și obiectivă: „A-l căuta pe cititor în structurile textului, cu alte cuvinte a-l descoperi pe interlocutorul autentic al autorului, care comandă conotațiile și stratagemele scriiturii, și nu pe destinatarul iluzoriu, menționat în interviuri și declarații protocolare, înseamnă a decripta intenționalitatea obiectivă a operei, a pătrunde realmente în intimitatea actului de creație"[23]. Astfel, cercetarea *literară* își completează lacunele prin perspectiva *sociologică*, deoarece toate cele trei componente fundamentale, concretizate prin relația *scriitor — text — cititor*, constituie o unitate indestructibilă, reproducînd la scara microcosmică a textului o întreagă *lume* cu *relațiile ei sociale*, chiar și atunci cînd autorul se retrage temporar într-un „turn de fildeș" pentru a crea. Numai ținînd seama de relația intimă dintre cei trei factori fundamentali se poate identifica obiectiv *gradul de valorizare a unei creații*, respectiv de perfectă articulare a semnificatului prin semnificant în relație cu un anumit context socio-istoric. Pe bună dreptate, Jean-Paul Sartre afirma odată că „a scrie înseamnă în primul rînd a dezvălui lumea și a o oferi apoi generozității cititorului"[24]. Filozoful francez surprindea simplu și concis întregul *mecanism* spre analiza căruia se îndreaptă astăzi cele mai noi orientări ale sociologiei literaturii, proces ce presupune implicit acțiunea unei întregi game de *mediatori teoretici*, de la tradiționala și aparent îmbătrînita psihologie generală la cele mai noi cuceriri ale teoriei cunoașterii [25] și ale teoriei comunicării [26]. Ba mai mult, în ultimii ani, printre „mediatorii" de tip sociologic ce pot ajuta, venind *din afara* literaturii, o înțelegere a unei creații literare „în totalitatea sa" se menționează bibliolcgia și statistica economică, psihologia socială și istoria mentalităților [27].

În acest fel, *sociologia literaturii* se apropie, la scara obiectului ei specific — literatura —, de dimensiunile sociologiei ca *știință*, dar și ca *filozofie* ce acționează la nivelul ficțional al complexității și diversității structurilor sociale și modelelor teoretice produse de umanitate de-a lungul veacurilor.

---

[23] Paul Cornea, *op. cit.*, p. 50.

[24] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1964, p. 76.

[25] Vezi vol. colectiv *Euristică și structură în știință*, coordonator: Angela Botez, București, Editura Academiei R.S.R., 1978.

[26] Cf. Robert Escarpit, *De la Sociologia literaturii la Teoria comunicării*, traducere de Sanda Chiose Crișan, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1980.

[27] Pierre Orecchioni, *Diffusion et fortune de l'œuvre*, în *Problèmes et méthodes de l'histoire littéraire*, Colloque 18 Novembre 1972, Paris, Armand Colin, 1974, p. 112.

I. L. Caragiale—artist al cuvîntului

MONICA LAZĂR

„Caragiale este unul dintre acei scriitori, meniți să stîrnească neistovite comentarii, după unghiurile neașteptate de perspectivă pe care și le vor însuși generațiile succesive." [1] Această caracterizare poate fi confruntată cu: „Omului înzestrat cu adevărat talent îi este absolut indiferentă judecata altuia asupra operelor sale [...]. Din această siguranță rezultă nealterarea personalității adevăratului artist, cu toate stăruitoarele păreri multiple și varii ale criticei și ale amatorilor; din această neclintită încredere în sine rezultă [...] particularitatea susținută a stilului [...]; pentru adevăratul artist opinia publică nu există ..."[2]. Încercînd să obținem, totuși, o perspectivă utilă asupra operei lui, reținem că pentru Caragiale tăria scriitorului constă în „particularitatea susținută a stilului". Căci afirmația lui Ș. Cioculescu exprimă o realitate neîndoielnică, încît la adăpostul ei se pot lansa, ca ipoteze de lucru, cîteva truisme de tipul: un scriitor este un foarte bun cunoscător al limbii; cuvintele nu sînt numai materialul prin care comunică, ci, în primul rînd, acela din care construiește, concret, opera literară, creație de cuvinte și îmbinări de cuvinte.

Caragiale a învățat să cîntărească valoarea cuvîntului și legile de fier ale putinței lui de îmbinare încă din fragedă copilărie, după cum își amintește evocînd pe dascălul său în *Peste 50 de ani:* „Să-i dea Dumnezeu odihnă bună bravului nostru dascăl, neuitatului meu domnul Basile Drăgoșescu! În trei ani m-a-nvățat, cu litere străbune, românească toată cîtă o știu pînă-n ziua de azi [...] și tare bine-mi prinde! [...] Ah! sfinte analize, gramaticală și logică! [...] Să fi poftit să scrii la *dictando*, indiferent *numai* sau *nu mai*, sau măcar să fi confundat pe *și* conjuncția cu *și* adverbul!... ori să nu fi pus virgulele și celelalte semne la locul cuvenit!". Un dascăl demn de toată stima dacă, respectînd regula jocului, se acceptă că elevul său de odinioară a izbutit cu acea învățătură de „românească" să creeze una dintre cele mai extraordinare ipostaze artistice ale limbii noastre.

Ce bine știa Caragiale să utilizeze limba se dovedește în fiecare cuvînt, semn ortografic, rînd, pagină etc., în întreaga sa operă, din care am selectat pentru demonstrația ce urmează momentele și schițele, recitite extrem de atent

---

[1] Ș. Cioculescu, *Caragialiana*, București, 1974, p. 5.

[2] I. L. Caragiale, *Cîteva păreri*, în *Opere*, IV, București, 1965, p. 57

și cît se poate de lucid[3]. Limba operei lui Caragiale a fost într-atît absorbită în limbajul colocvial, încît există riscul permanent de a trece peste anume aspecte cu deplină inocență. Profunda, inegalabila cunoaștere a limbii române de către marele nostru scriitor se manifestă în opera lui pe dos: nu prin eleganța, puritatea, absoluta corectitudine gramaticală/ortografică/lexicală a textului, ci prin dezarticulare gramaticală, prin utilizarea unui vocabular eronat ca formă și fond (de unde jocurile de cuvinte și calamburile), prin plasarea intenționat greșită a semnelor de punctuație — toate laolaltă producînd o enormă confuzie de sensuri. Situația este numai aparent paradoxală. În fond, ea definește în înțelesul cel mai intim arta lui Caragiale, care a avut o imensă încredere în cuvînt, în structura gramaticală ce reproduce fără greș logica gîndirii; edificînd lumea care e binecunoscută în toate atributele ei, el a simțit, de asemenea, că mijlocul cel mai sigur de a o impune în adevăratele ei dimensiuni constă în comiterea celor mai izbitoare erori lingvistice de toate tipurile; mijlocul cel mai sigur, mai direct, totodată, permițîndu-i să evite inoportune intervenții auctoriale. El pune, pur și simplu, lumea lui să vorbească, vorbește la unison cu ea cînd e cazul — și astfel apare o operă vie, de o vigoare și o prospețime care pulsează numai în miezul artei geniale; un univers care nu îmbătrînește, care explodează, cu acuitate unică, într-un prezent perpetuu, prin rezonanțe unice: pentru toți vorbitorii de limbă română, cea mai categorică negație a devenit al său „nu pot ca să știu/nu pot pentru ca să știu", așa cum se relatează curent, folosind, ca certificat de garanție a veracității, introducerea „să vezi cum devine cazul". Nu se mai poate ști cu precizie absolută cîte și care din atîtea și atîtea expresii/sintagme utilizate azi, seducătoare prin expresivitatea lor excepțională, provin din opera lui Caragiale. Ele trec, cu suplețe, din registrul comic în cel grav sau chiar numai neutru, se salvează, fără efort, din contextul originar. Caragiale este aidoma folclorului — prin limbajul său care a devenit limbajul cotidian, așa cum folclorul devine sursă de inspirație, uneori inconștientă, pentru toți cei care vor să scrie plastic, mustind de sensuri inefabile. Verbul caragialesc este învestit și el cu un inefabil specific, acesta realizînd, invers, proprietatea riguroasă pretinsă de comunicarea obișnuită. Erorile amintite nu s-ar fi putut produce cu asemenea eficiență artistică, dacă scriitorul nu ar fi stăpînit cu demonie limba română; el i-a cunoscut atît de bine spiritul și structura, încît a descoperit cu precizie punctele delicate prin nerespectarea cărora se contorsionează, a știut cum să opereze aceste contorsionări, a folosit-o, așa-zicînd, experimental.

Cîteva argumente:

Az pitrecut scenă nostimă piața noastră. Madam Atenaisa P., al cărei nume trecem sub tăcere, care părăsit soțul, cetățean onorabil, pentru romanse cu individ infam localitate, întîlnind nefericitul soț, capatat bună lecție moralitate în public, care aprobat. Această fimee fără inimă neroșind amenințat cu sbiri puteri, deoarece complicele directoru prefecturi [. . .]. A doua oară atacat palme picioare piața endependenți acelaș bandit director scandalos însoțit sbiri. *(Telegrame)*

[3] Vezi, dintr-o bogată bibliografie, Tudor Vianu, *Aspecte ale limbii și stilului lui I. L. Caragiale*, în *Studii și conferințe cu prilejul centenarului I. L. Caragiale*, București, 1953, și Iorgu Iordan, *Limba „eroilor" lui I. L. Caragiale*, București, 1955, ed. a II-a, 1957.

Stilul telegrafic este ireproșabil. Mai puțin ireproșabilă este, însă, gramatica citatelor: aproape nici un articol hotărît nu este la locul lui, substantivele proprii nu sînt ortografiate riguros cu majusculă, iar lipsa intenționată a virgulei nu permite o descifrare univocă pentru: „a doua oară atacat palme picioare piața endependenți acelaș bandit director scandalos însoțit sbiri". Corozivitatea artei lui Caragiale se exercită îndeosebi asupra exprimării relațiilor sintactice prin juxtapunere, prepoziții și conjuncții, precum și asupra topicii. Aceste elemente asigură, însă, ritmul comunicării, iar Caragiale era de părere că „ritmul" este „esența stilului" [4].

Alt exemplu:

Noi comisarul secției 55 după reclamația părților și anume domnișoara Matilda Popescu de profesiune particulară menajeră împreună cu mama sa d-na Ghioala Popescu idem, domnișoara Lucreția Ionescu de profesiune rentieră împreună cu mătușa sa d-na Anica Ionescu de profesiune văduvă pensionară viageră și d. Stavrache Stavrescu de profesiune propietar, după ce l-am eliberat adi dimineață de la secție, deoarece la prima cercetare ce am făcut-o aseară la fața locului pentru scandalul provenit, s-a pronunțat cu vociferări la adresa guvernului, care este un obiceiu al său cunoscut de toți concetățenii din această suburbie și în contra noastră chiar în esercițiul foncțiunii, transportîndu-ne în strada Grațiilor No. 13 bis unde se află imobilul în cestiune a susmencionatului propietar Stavrache Stavrescu, închiriat domnișoarii Matilda Popescu cu mama sa pe șase luni, de la sf. Dumitru corent pînă la sf. Gheorghe următor și pe care nu-i permite a intra în posesiune numai cu arvuna fără a complecta chiria, iar domnișoara Lucreția Ionescu cu mătușa sa trebuie să se mute și pretinde că nu vrea, deși propietarul susține că i-a rămas pe trecut datoare 22 de lei, lăsînd și soba stricată, care dînsa contesteadă și nu lasă nici o mobilă amanet, constatînd următoarele. *(Proces-verbal)*.

Din voita violentare a relaționărilor corecte în această interminabilă frază rezultă: mai întîi, lipsa propoziției principale, înlocuită cu: „constatînd următoarele"; apoi: calitatea de comisar al secției 55 se stabilește „după reclamația părților"; dl. Stavrache Stavrescu este de „profesiune propietar" după ce a fost eliberat „adi dimineață de la secție"; imobilul în „cestiune" a fost închiriat Dșoarei „Matilda Popescu cu mama sa pe șase luni" — prilej de ambiguitate: mama e o anexă a imobilului sau e mamă pe șase luni. În tot acest galimatias, în care unul dintre personaje este de profesiune „văduvă pensionară viageră", răsar digresiuni de felul: „s-a pronunțat cu vociferări la adresa guvernului, care este un obiceiu al său cunoscut de toți concetățenii" etc.

Alt exemplu:

În adevăr, vizitînd apoi clasele am găsit o temperatură incapabilă de a putea fi suferită mai ales de copii, din care cauză se pot îmbolnăvi de vreo boală infecțioasă, ceea ce ar putea împiedica urmarea regulată a cursurilor reglementare, fiind silite a se întrerupe pînă la stingerea contagiunii epidemice, precum s-a mai întîmplat pe căldurile cele mari, dar atunci nu din cauza focului, ci a apei, chiar cu cîteva zile înainte de examenele anuale, ceea ce produce o enormă confuziune pedagogică.

Sau, mai înainte: „... și chiar profesoarele sufăr neputîndu-se dezbrăca în clasă, fiindu-le temperatura așa de exagerată, încît, cum ușor se poate constata, este de nesuferit, amenințînd atît pe profesoare cît și pe elevе".

[4] *Op. cit.*, p. 48.

(Urgent). Comentariul devine de prisos: din nou relații eronate, din nou confuzia morfologică/lexicală întîlnite și în *Proces-verbal*.

Scriitorul cunoștea regulile perioadei și le-a folosit în altă parte, obținînd tocmai prin acest mijloc enormități ale comunicării:

De patru ani împliniți aproape de cînd reacțiunea ține în ghiare Belgia Orientului, care din lipsă de energie în evoluțiunea ei către progres, un progres bine definit de aminteri prin spiritul tradițional și istoric, și ocazionat întrucîtva, deși jenat oarecum, de evenimentele economice din urmă, în care duplicitatea reacțiunii a întrecut toate marginile și a atins limita tutulor speranțelor de îndreptare, speranțe ce nu pot fi întemeiate pe cîtă vreme reacțiunea cu oamenii ei fatali, care nu se tem nici de lege, nici de Dumnezeu, nici de judecata, nepărtinitoare dar aspră, a Istoriei, au avut cinismul prototipic și revoltător s-o declare, cu cea mai enormă dezinvoltură și exuberanță într-o memorabilă ședință a parlamentului, care a avut imprudența sau, mai bine zis, impudența de a-și pune botul pe labe și strigînd ca mamelucii *mea culpa*, au trecut la ordinea zilei, ordine de zi pe care Istoria unei țări, ce se mai bucură de cea din urmă doză de respect de sine, trebuie s-o înregistreze cu dezgust și rușine, deoarece cînd *sic volo sic jubeo* domnește într-o țară ca maximă de înaltă politică și cînd, ca rațiune de stat, se constituie bunul plac al unor reacționari fiefați, nu ne putem aștepta decît la atîtea și atîtea infamii de tot soiul și altele încă, dar însă nu credeam pentru ca să ajungem aici, nu credeam, o mărturisim *coram populo*, oricît am fi crezut de infamă reacțiunea concentrată și atotputernică, să ajungem la incendii ca acela ce s-a petrecut în Dealul Spirii peste drum de cazarma Cuza, care trebuie să serve cetățenilor de învățătură și să rămînă o pată neștearsă și indelebilă asupra acestui negru regim, pretins alb, regim al incendiului, căci dacă pompierii, opera venerabilului și bătrînului general Florescu, nu stingeau focul, cine știe cît mai ardea! ! ! *(Temă și variațiuni)*

Citatul reprezintă un adevărat tur de forță: 31 de propoziții, dintre care 29 de subordonate într-o frază de aproape o pagină care se încheie, după atîta indignare retorică, cu un adevăr *à la Palisse*: dacă pompierii nu stingeau focul, cine știe cît mai ardea!... Se poate semnala și de data aceasta formula aproape generală: „nu credeam pentru ca să ajungem aici" — fiindcă una din cele mai izbitoare dizlocări sintactice caragialiene constă în construirea completivei directe cu o locuțiune conjuncțională specifică propoziției circumstanțiale de scop.

Dar în această subtilă demolare a limbii, pe care numai un foarte bun cunoscător al ei o putea încerca, aproape toate aspectele implicate sînt magistrale. Vocabularul este plin de: *ocaziune, dispozițiune, mistificațiune, considerațiune, opozițiune, cooperațiune, impresiune, inspecțiune, corporațiune, cestiune, relațiune, educațiune, protecțiune, demonstrațiune, corecțiune, reclamațiune, confuziune* sau *aghițiune, substrăcțiune, multiplicățiune, ghiviziune* etc., printre care cad, ca niște bolovani ai contrastului: *dește, favori, prepus, pilduire, norocire, manieră, a dispoza, urbe, a avea pardon, congediu, cantilerie, miracul, ați fostărăvăzutără, lampist, conferență; Paderewski* devine... *Pederaski;* întîlnim chiar pe *sezisat* care ridică probleme și astăzi. Se știe că, în materie de lexic, Caragiale a mimat cu precizie graiul ardelean și pe cel moldovean, a folosit pleonasme (de tipul: *ficsionomia obrazului*), a parodiat plin de tîlc basmul în *Triumful talentului*, așa cum a oferit o etimologie populară prin Marius Chicoș Rostogan: „Și Dănimarca... Dania — Dania tătînă-tău!", după ce

așezase, cum se cuvine geografic, „Șpania lîngă Portocalia și viță-vercea" și cu puțin înainte de a admite că Traian, care „a fost un om bun, s-a bătut cu *dracii*" — fiindcă turcii „nu se descoperiseră" pe vremea aceea!...

Stilul lui Caragiale e „potrivit", după propria-i recomandare, mulîndu-se pe orice fel de material, devenind, după caz, romanțios, administrativ, familiar, profesional, retoric, senzațional, sentimental — insipidul însuși fiind rezultatul unei elaborări minuțioase —, într-o imensă mistificare cu funcție estetică de caracteristică originalitate. *Proces-verbal* este o demonstrație caricată a stilului indirect liber (cu acest final de frază indicînd ostenirea condeiului: „contestînd patru care pretinde propietarul iar dînsul susține" și amintind de o altă frază, din discursul lui Farruridi, terminată în „însă"). Una dintre cele mai izbutite realizări este *Congresul cooperativ român*, prin capacitatea scriitorului de a asimila vocabularul specific diferitelor bresle, de a figura, astfel, nu numai progresul dezbaterilor, dar și de a motiva deznodămîntul dezastruos al întrunirii. Se armonizează cu toate acestea selecția antroponomastică și toponomastică (semnalată și de alți comentatori), așa cum nimeni pînă la Caragiale sau de la el încoace nu a descurajat mai drastic fantezia hotelierilor prin firma „Grand Hôtel Victoria Română".

Caragiale scria foarte greu, după cum știm, și nici nu putea fi altfel. Dacă e foarte greu să se scrie corect-expresiv, și mai greu, dincolo de superlative, este să se scrie incorect-expresiv, ruinînd cu bună-știință instrumentul care asigură receptarea comunicării, iar aceasta să se realizeze, totuși, perfect, încît tot ce se mai poate spune despre mesajul, valoarea, semnificațiile operei lui Caragiale să devină o relativă tautologie, fie și pentru cititorul neavizat. Ca într-un veritabil „triumf al talentului", așa cum Ghiță Nițescu stătea foarte prost cu caligrafia, lumea lui Caragiale stă foarte prost cu gramatica, cu ortografia, cu limba în general, și poate tocmai de aceea nu mai conține să vorbească. Dovedindu-și din plin cabotinismul potențial, cuvintele joacă cele mai teribile feste, construind în contratimp o lume cu totul singulară, și circumscriu exact o condiție umană specifică. Fiindcă: „Domn' Mitică?... nu-l cunoști pe domn' Mitică? Al dracului domn' Mitică" *(Justiție)* se naște exclusiv din vorbe, trăiește, firește, într-o lume plină de *Amici* asemenea lui, preocupat mereu de *Situațiune*, căreia îi găsește cîte *O lacună*, e educat de *Un pedagog de școală nouă*, trimite indignate *Telegrame* guvernului și ... dinastiei, e prins, birocratic, între *Proces-verbal*, *Petițiune* și varii adrese pe care le vrea rezolvate *Urgent*, veșnic în *Întîrziere* sau la bunul plac al *Amicului X*; se plînge de *Atmosferă încărcată*, fiindcă ține cu *Boborul !*, dar retractează oricînd invocînd *Tempora ...*; se bazează exclusiv pe *Mici economii*, cînd nu primește un *Cadou* galant și proclamă în gura mare *Triumful talentului*; își „probează înălțimea sentimentelor patriotice la gară", într-*O zi solemnă*, timp de *25 de minute*; aspiră la *High-life*, frecventează cu plăcere *Five o'clock*, unde manifestă *Diplomație*, citește toate gazetele asortate cu *Groaznica sinucidere din strada Fidelității*; gata de orice *Reformă*, este cel care face *Justiție* completă; pe *Căldură mare* cutreieră cu birja căutînd cameră *De închiriat*; își petrece vilegiatura cu *Tren de plăcere*, trece clasele și *Bacalaureatul* prin *Lanțul slăbiciunilor*, face „ca tot românul imparțial" farse sinistre de *1 aprilie*, se teme numai de vreo *Inspecțiune* inopinată, are cîte o *Meteahnă*,

fiindcă „naturalia non sunt turpia" — obținînd, astfel, o *Identitate* prin care e recunoscut oriunde, inclusiv în bufetele *C.F.R.*, cînd se aude strigînd, cu parapon, *Țal !*

„Și ... iată cum se scrie istoria" — sugerează Caragiale prin chiar titlurile schițelor și momentelor. Istoria lumii în care a trăit, pe care a satirizat-o cu vervă și spirit de observație, după cum a acceptat, aproape unanim, critica literară. Ceea ce poate fi, însă, și o prejudecată, devenită pentru „oamenii *cu minte o idee fixă*" *(Congresul cooperativ român)*. Deoarece cuvîntul la Caragiale nu e numai mimesis, iar scriitorul nu e, pur și simplu, un tip auditiv, pentru care lumea să fi fost „vorbe, vorbe , vorbe", înregistrate cu răutăcioasă satisfacție sau bonomă *Ironie*. Arta fiind ficțiune, scriitorul nu încape între aceste *Două note ;* cuvîntul în literatură e *logos*, în accepție aristotelică, determinare rațională, demiurgică, a lumii. Cuvîntul eronat este determinare ambiguu demiurgică a lumii, creînd, dincolo de simpla satiră, un sistem permanent de referință de-a-ndoaselea — sau, reluînd pe Caragiale:

> Așa e sufletul omenesc [. . .]: o infimă oglindă sferică cu conștiința absurdei adîncimi proprii — în afară-i și înainte-i, oriîncotro, infinitul mare, înăuntru și d-a-ndăratelea, infinitul mic. Între aceste două infinituri, între aceste două lumi, e o ciudată și grozavă deosebire: pe cînd infinitul mare este ideal, deși palpabil, infinitul mic este singurul real, deși impalpabil.

[5] *Op. cit.*, p. 47.

O polemică uitată: Vlahuță și publicațiile socialiste

MIHAI UNGHEANU

Epocile unei literaturi nu sînt identice cu treptele unei rachete care se desprind odată cu înaintarea ei. Ele rămîn în strînsă legătură una cu alta, chiar dacă relația a devenit pentru ochiul modern invizibilă. Ispita de a decupa și absolutiza epocile literare cele mai apropiate de noi este valabilă și în scrisul românesc, avînd drept consecință trecerea la capitolul pasiv sau într-o zonă de umbră totală fapte literare de care sîntem mai legați decît s-ar crede. Literatura interbelică, din numeroase și binecuvîntate motive, este una dintre beneficiarele acestei priviri fragmentarizante și absolutizante. Dacă pînă la ea reperul cel mai însemnat al scrisului românesc îl oferea epoca Junimii, după consumarea perioadei interbelice aceasta din urmă și-a disputat întîietatea cu marea ei predecesoare. Fatalmente, asemenea rivalități pun în umbră alte momente literare sau provoacă dimpotrivă dorința revizuirii acestei stări de lucruri. În momentul de față cercetătorii și criticii literaturii pe care o numim de obicei veche propun cu argumente ce trebuie luate în seamă mutarea începuturilor modernității literaturii române cu cîteva secole mai înapoi. D. Cantemir nu poate fi un „vechi", spun aceștia, după cum nici alți contemporani ai lui. Centrul de greutate al literaturii române moderne este practic mutat înapoi, dincolo de literatura interbelică, dincolo de momentul Unirii sau de cel pașoptist, în secolul al XVII-lea. Modernitatea culturii și literaturii române ni se pare o chestiune mai puțin recentă decît ne-o arată periodizările în circulație. Multe fapte din trecutul nostru literar ne vorbesc într-un limbaj și cu idei mult mai apropiate de noi decît ne-a deprins s-o vedem manualul de istorie literară.

În rîndul împrejurărilor uitate care merită a fi scoase la suprafață în haina și cu semnificația lor adevărată considerăm și polemica lui Vlahuță cu publicațiile socialiste de la 1894. Asupra acestei polemici s-au exprimat pînă acum două păreri diferite, interesate fiecare de a face dreptate uneia dintre părți. Nu s-a acordat însă atenție anvergurii acestei polemici și nici semnificației ei mai adînci. Este mai puțin important să stabilim cine a avut dreptate atunci, deși lucrul nu e greu de realizat, decît să vedem în ce măsură ea ascunde un tip de conflict de idei care va reveni și în alte epoci ale literaturii române. Pentru a sublinia însemnătatea polemicii este suficient să enumerăm pe scriitorii angajați în ea. Este vorba în primul rînd de Vlahuță,

apoi de Anton Bacalbaşa, de G. Ibrăileanu, Raicu Ionescu-Rion, de C. Stere şi de noua stea a criticii literare româneşti, C. Dobrogeanu-Gherea. Polemica a durat aproape un an de zile, ceea ce-i conferă o greutate aparte. Participanţii la discuţie sînt de vîrste diferite, consacrarea lor literară diferă şi ea, dar trebuie să notăm că avem a face aici cu doi dintre cei mai importanţi scriitori ai generaţiei în apogeu, Vlahuţă şi Gherea, şi după aceea de doi dintre viitorii directori de conştiinţă ai culturii şi literaturii române: C. Stere şi G. Ibrăileanu. La rîndu-i Anton Bacalbaşa era un publicist faimos al vremii, iar Raicu Ionescu-Rion, o frumoasă promisiune, nerealizată din pricina morţii lui premature. Cînd într-un schimb public de păreri sînt amestecaţi doi dintre cei mai prestigioşi scriitori ai unei generaţii afirmate, lîngă care se aşază doi scriitori-conştiinţă ai generaţiei care vine, polemica nu poate fi clasată cu uşurinţă. În ciuda acestei distribuţii strălucite, polemica lui Vlahuţă cu publicaţiile socialiste a fost minimalizată sau înfăţişată deformat de fiecare din părţile aflate în dispută.

O situare minimă în epocă este de cuviinţă. Polemica se desfăşoară la 13 ani după apariţia *Contemporanului*, cînd mişcarea socialistă şi publicaţiile ei sînt în plină efervescenţă. Gherea îşi publicase principalele studii critice, care apăruseră şi în volum. Criticul *Contemporanului* era unul dintre mentorii mişcării socialiste, cu un mare prestigiu intelectual, datorită atît publicisticii politice, cît şi celei literare, care făcuse prozeliţi. Unul dintre aceşti aderenţi este Vlahuţă, şi din această poziţie va începe el războiul cu publicaţiile socialiste, de care va voi să-l disocieze pe Gherea, fără a reuşi. 1894 este prima mare defecţiune în interiorul mişcării socialiste, datorită conflictului dintre scriitorii aderenţi la mişcare. 1899 este anul trădării generoşilor, adică anul trecerii la liberali a capilor mişcării socialiste. Dacă în 1894 Vlahuţă este cel ce se desparte de cîteva idei scumpe socialiştilor, în 1899, Ibrăileanu, fostul său adversar, este unul dintre cei care părăseşte corabia socialismului avîntată în larg. Sînt şi acestea elemente ale scenariului care trebuie să ne reţină atenţia. Cînd va căuta un tutore spiritual al noii reviste pe care o plănuia, Ibrăileanu se va îndrepta către părăsitul Gherea, iar după ce acesta va refuza se va adresa lui Vlahuţă, cu care-şi încrucişase juvenil spada la 1894. Nici Vlahuţă nu va deveni directorul *Vieţii româneşti*, dar titlul noii reviste îl reia pe cel al fostului adversar din timpul polemicii din 1894. Această lungă confruntare de opinii care angaja la sfîrşitul secolului trecut capetele cele mai inteligente şi mai pasionate ale mişcării socialiste împotriva a ceea ce credeau ei că este o atitudine de rea-voinţă, sau cel puţin lăsau să se vadă asta, s-a prelungit peste limitele secolului al XIX-lea. În 1909, Ibrăileanu scria trei scrisori deschise lui Gherea, ca altădată Vlahuţă, la 1894, aceluiaşi Gherea. Situaţia s-a repetat întrucîtva şi în ea putem vedea prelungirile polemicii lui Vlahuţă cu socialiştii.

Interesul polemicii lui Vlahuţă cu publicaţiile socialiste nu vine numai din calitatea preopinenţilor şi din semnificaţia ei premonitorie din punctul nostru de vedere, ci şi din încercarea repetată de a-i devia adresa şi modifica înfăţişarea. Întoarcerea la această polemică, astăzi uitată, înseamnă totodată şi restaurarea ei, restituirea ei în adevărata ei alcătuire, denaturată de prezentările interesate.

Toate referințele la polemica stîrnită ca din senin între Vlahuță și amicii săi socialiști afirmă că punctul de plecare al acestui surprinzător război civil de presă l-a constituit conferința *Artă pentru artă*, pe care Anton Bacalbașa a ținut-o la Ateneul Român și de care Vlahuță s-a desolidarizat printr-o notă din revista *Viața*. Lezați de această defecțiune, socialiștii au simțit deci nevoia să răspundă. Aceasta este și recapitularea pe care o fac împricinații publicațiilor socialiste în chiar toiul polemicii: Vlahuță ar fi respins ideile de bază ale conferinței *Artă pentru artă* susținută de Anton Bacalbașa, conferință care reprezenta în acel moment crezul literar al socialismului, motiv pentru care, din necesități de clarificare și delimitare teoretică, tinerii ideologi ai socialismului s-au simțit datori să intervină. În acest scenariu, pe care ni-l propun cei de la *Evenimentul literar*, scenariu preluat și de majoritatea istoricilor literari mai tîrziu, Vlahuță figurează în postura de declanșator al conflictului, de agresor nemotivat față de o manifestare programatică a crezurilor socialiste. Este o imagine la care tinerii socialiști au ținut foarte mult: în ea ei figurau ca victime și ca intelectuali interesați de planul strict teoretic al discuției, dar imaginea nu e conformă realităților. Primul pas pentru înțelegerea adevăratei semnificații a acestei polemici are de întreprins demontarea acestei false reprezentări a situației și a raporturilor dintre eroii energicului război civil din sînul mișcării socialiste. Precizarea rolurilor de agresor și de victimă în cadrul conflictului lui Vlahuță cu publicațiile socialiste deschide, în lumina faptelor petrecute, o perspectivă nouă asupra întregii polemici.

În sfîrșit, să consemnăm începutul polemicii în varianta veche. Deci, Anton Bacalbașa ține o conferință la Ateneul Român. Bacalbașa, discipol al lui Gherea, încearcă să ducă mai departe învățătura maestrului. El nu deosebește doar între arta pentru artă și arta cu tendință. Tony Bacalbașa ține să atragă atenția că și în sînul artei cu tendință trebuie făcută o disociere după felul tendințelor: reacționare sau burgheze. Ideea lui Anton Bacalbașa este că arta pentru artă este o invenție, ea ascunzînd de fapt tendințe mascate. Arta pentru artă se clădește pe indiferentism la mediu, raționează Anton Bacalbașa, dar ora indiferentismului la mediu a trecut. Cine și ce fel sînt, deci, adepții artei pentru artă? Mai întîi criticii; cel vizat e, neîndoielnic, Maiorescu, care știe că arta pentru artă nu există, dar o susține programatic. (Ideea Junimii ca diversiune politică, care a făcut o tristă carieră după cel de al doilea război mondial în istoriografia românească, acum apare și este creația lui Anton Bacalbașa, pe urmele vizibile ale lui Gherea.) Vin apoi adepții inconștienți, cei care cred că fac artă pentru artă făcînd practic artă cu tendință. Ei sînt mai ales autorii fără capacitate teoretică, scriitorii în genere. În al treilea rînd, vin pseudoliteratii, intrușii, care, atrași de succesul artei de palat, o formă a artei pentru artă, o cultivă în chipul cel mai interesat. Bacalbașa găsea că există o contradicție inadmisibilă între nemulțumirea unor artiști față de societatea constituită, cu relele ei, și literatura pe care ei o scriau. Cei mulțumiți pot face, deci, artă pentru artă, cei nemulțumiți nu pot scrie decît o artă cu tendințe revoluționare. Scriitorul nemulțumit este dator să se înregimenteze. Ne mulțumim să observăm că aceste idei nu sînt noi, pentru că le găsim altfel expuse la Gherea, și mai ales le găsim expuse, tot la Tony, extrem de radical cu doi ani înaintea acestei conferințe, în *Socialismul în artă*, unde analiza cărții

lui Traian Demetrescu, *Intim*, era punctul de plecare al unor considerații identice și de un radicalism și mai vizibil, dată fiind aplicarea lor la un caz concret. Conferința lui Anton Bacalbașa a avut succes — să nu uităm că era un răsfățat al publicului — cu o singură excepție. Vlahuță, în revista *Viața* (13, 1894), scrie: „Cît despre *arta cu tendință* a conferențiarului, și anume cu tendința de a servi cauza unei clase ș-a unui partid, noi continuăm a rămînea convinși că aceea nu e artă". Rion va răspunde pledînd pentru *arta socială* și tot așa C. Vraja va aduce argumente în direcția necesității subordonării artei unor idealuri sociale programatice. Rion și Vraja vor fixa ca punct de pornire a acestei polemici nota lui Vlahuță privitoare la conferința de la Ateneu despre *Arta pentru artă*. Din atacarea sau cel puțin din delimitarea publică a lui Vlahuță ar fi rezultat, desigur, că el este cel care a tulburat apele. În această configurație a polemicii, Vlahuță ar fi agresorul, așa cum au ținut s-o spună mereu publicațiile socialiste fie înainte de 1900, fie după 1900. Dar nici Rion, nici Vraja nu remarcă și deci nici nu explică de ce Vlahuță folosește formula: „Noi continuăm a rămînea convinși" ! Pentru Rion și Vraja, „dialogul", care va fi unul între surzi, abia de aici încolo începe, pentru Vlahuță este evident că „dialogul" sau încercarea de a stabili un dialog este mai veche, anterioară acestui episod, și că se urmărește continuarea lui. Cum chestiunea devine litigioasă, este rîndul istoricului literar să intre în scenă pentru a descifra formularea: „noi continuăm a rămînea convinși". Misterul nu este de altfel deloc impenetrabil, cu condiția să plasăm faptele în cadrul real al desfășurării lor.

Întorcîndu-ne înapoi pe firul întîmplărilor, depășim conferința de la Ateneu. De altfel semnalasem că ea se suprapune peste ideile din articolul *Socialismul în artă* al aceluiași Anton Bacalbașa. Singurul fenomen important pentru publicistul socialist este lupta de clasă și el cere scriitorilor, în consecință și lui Traian Demetrescu, să se conformeze acestei necesități. Sîntem în 1892.Trademi ripostează, Tony Bacalbașa îi răspunde. Episodul pare a se încheia aici. Pînă la conflictul din 1894 mai sînt aproape doi ani. Cum Trademi era un scriitor de succes și ținea la acest succes, el nu și-a modificat opera conform propunerilor lui Anton Bacalbașa. Mai mult decît atît, el scoate o a doua ediție din *Intim* în 1894, înaintea celebrei conferințe de la Ateneu despre *Arta pentru artă*. Dată fiind riposta lui Tony, autorul, prudent, își scoate cartea sub pavăza unei prefețe. Prefațatorul este Vlahuță, care afirmă că *Intim* este „simfonia unui suflet bun". Contemporanii nu aveau despre Vlahuță părerea pe care ne-am făcut-o noi după trecerea timpului: Vlahuță era un scriitor consacrat, la ordinea zilei, tipărise poezie și proză, fusese analizat de Gherea pe larg în *Studiile critice*, era autorul unei conferințe, tot la Ateneu, de larg ecou: *Curentul Eminescu*. Vlahuță era o autoritate și sub protecția acestei autorități — și ea legată de idealurile socialismului — se așază socialistul Trademi după pățania criticii radicale a lui Anton Bacalbașa. Se vede însă că Vlahuță nu era un nume chiar atît de autoritar pentru tinerii colaboratori ai *Evenimentului literar*. C. Vraja (Ibrăileanu), la 27 decembrie 1893, începe a analiza psihologia de clasă a prozelor din *Intim* de pe pozițiile lui Anton Bacalbașa, iar, la 3 ianuarie 1894, Rion va face același lucru. Trademi e pentru Rion un exemplar de elită al clasei sale de negustori, care în loc de a-și părăsi clasa și a se pune

în slujba marilor idealuri sociale, umple lumea cu o văicăreală în fond imorală. Evident, chestiunea nu-l mai privește doar pe Traian Demetrescu, ci și pe prefațator. În același număr cu virulenta analiză la *Intim* se află și o recenzie la *Dan*, semnată R. L. Vlahuță nu reacționează, fiind ocupat să riposteze lui Hasdeu pentru gherofobia lui declarată. Numărul următor al *Evenimentului literar* tipărește însă partea a doua a „psihologiei de clasă" dedicate lui *Intim*, semnată de C. Vraja și partea a doua a recenziei la *Dan*. Vlahuță încă nu reacționează, dar răspunde Traian Demetrescu printr-un *Pro domo* apărut în *Adevărul* din 17 ianuarie. El reproșează celor doi critici că operează cu instrumente din afara literaturii, deformîndu-i intenția și ideile. Scriitorul socialist răspunde criticilor socialiști declanșînd o dezbatere de proporții. Obiectul disputei era o carte și modul criticii de a o discuta. În aceeași zi, 17 ianuarie, *Evenimentul literar* tipărește partea a treia a recenziei despre romanul *Dan*. De aici înainte va intra în arenă Vlahuță. Cum acesta milita pentru unitatea de acțiune a scriitorilor pe deasupra neînțelegerilor temperamentale, el nu va face o polemică deschisă cu procedeele pe care le încriminează. Articolul pe care îl discută Vlahuță se numește *Mahalagismul în literatură*. Vlahuță este nemulțumit de pornirea unor critici de a căuta identificări neapărate între persoanele și problemele unei cărți și realitate. Dacă identificările nu dau rezultate, opera e declarată „o curată zăpăceală, fără nici un înțeles și fără nici o valoare". Chiar dacă nu-și numește adversarii, e vizibil vorba de criticii care folosesc o grilă atunci cînd citesc cărțile scriitorilor. „Ce primejdioasă ispită pentru un talent mai tînăr, care s-ar mulțumi cu un succes frivol și trecător, ticluind «opere de scandal», numai ca să ne bată [nouă socialiștilor, se subînțelege !] în strună !" Vlahuță condamnă pretențiile criticii și propune de fapt o discuție despre drepturile criticii sau, mai exact, despre limitele acestor drepturi.

În fond, Vlahuță reproșează tinerilor critici socialiști a nu avea în vedere procesul misterios al elaborării artistice, operațiunile „misterioase, de care noi, artistului, albină și el, nu-i prea ținem socoteală". Cel apărat aici este Tradem, dar chiar și el, autorul lui *Dan*. Vlahuță susține insondabilitatea actului creator și cere respectarea lui. Fondul întregii polemici acesta este și nu problema artei pentru artă și a artei cu tendință. Iar punctul de plecare nu este deloc conferința de la Ateneu, *Arta pentru artă*, cum le-a convenit criticilor socialiști să susțină, ci tratamentul excesiv și inadecvat pe care doi critici literari socialiști l-au aplicat unui coleg de partid, ridicînd apartenența la același partid la rangul de dogmă.

Că despre acest litigiu e vorba ne-o va arăta Rion, care tipărește, inspirat de formula lui Vlahuță, „artistul-albină", articolul cu urmare: *Artiștii muște*. Apartenența artiștilor la categoria insectelor este ridiculizată și dusă la absurd. Rion recunoaște de fapt că în discuție e cartea lui Tradem: „Așa-i; noi avem obiceiul de a întreba întotdeauna din ce locuri e adunată mierea artistică" și asta cu atît mai mult „cu cît vedem unele albine, ediția Steinberg [editura care tipărise *Intim*, n.n.] că se pot tăvăli și prin locuri din care cea mai îndrăcită albină n-ar fi în stare să scoată miere". Rion merge pînă acolo încît afirmă că nemulțumirea lui Tradem și Vlahuță ar veni din faptul că această polemică ar tulbura vînzarea cărții. În sfîrșit, Rion asimilează ideea „artiș-

tilor-muște" cu ideile despre „ficțiunea impersonală". (De reținut că disocierea între artistul-albină și cel de conștiință literară superioară fusese făcută de Gherea încă din răspunsul pe care îl dăduse la 1888 lui I. N. Roman.) Înainte deci de conferința cu pricina, Vlahuță este plasat de Raicu Ionescu-Rion pe poziții maioresciene, alături de C. Rădulescu-Motru, P. P. Negulescu, M. Dragomirescu și de alți „cățelandri", buni „de făcut estetică pură, de găsit legile eterne ale artei". Rion descoperă în pledoaria lui Vlahuță un adept al teoriilor maioresciene despre artă. Sîntem în plină polemică, de o parte doi scriitori, de alta doi critici, ambele tandemuri cu pretenția de a reprezenta ideile socialismului sau de a-i fi fidele. În aceeași zi, dar în *Adevărul*, Gherea va tipări un fragment din *Artiștii cetățeni* nu fără legătură cu chestiunea în discuție: artistul cetățean se distinge prin ideal și aspirația spre acesta, vizibilă în literatura lui. Este momentul cînd se produce și conferința de la Ateneu și delimitarea lui Vlahuță, care „continuă" să creadă ceea ce crezuse și mai înainte: că opera unui scriitor nu poate fi judecată cu măsuri nepotrivite, înguste, de partid. O afirmase clar și Trădem în al său *Pro domo*, cerîndu-le celor doi critici să facă diferențele necesare între o carte de ficțiune și o literatură declarativă. Că polemica a început mai înainte de conferința de la Ateneu nu mai încape îndoială. Ce cîștigăm noi prin această precizare? O altă perspectivă asupra chestiunii. În discuție nu este opțiunea pentru o artă sau alta, „pentru artă" sau cu tendință, ci modul cum fac critică literară reprezentanții socialismului. Nu e vorba deci de o dispută de ordin teoretic, ci de una cu un conținut foarte precis. Este terenul pe care va menține de aici înainte discuția Vlahuță, sufocîndu-și mereu adversarii care vor refuza acest plan al dezbaterii, inconvenabil pentru ei. În același număr cu nota despre conferința împricinată mai mult decît trebuie, Vlahuță tipărește articolul *Eminescu și junimiștii în chestia națională*. Ne permitem să avansăm presupunerea că este răspunsul pe care ziaristul de la *Viața* îl dădea fragmentului despre *Artiștii cetățeni*, tipărit de Gherea mai înainte în *Adevărul*. Vlahuță făcea elogiul unui artist cetățean sensibil la durerile patriei, neînțeles de Junimea, care nu iubea pe socialiști, cei ce pun mai presus de orice lupta de clasă. Nu e imposibil să vedem aici un răspuns și la conferința în chestiune. Lanțul de articole al acestei polemici se alcătuiește mult mai riguros decît s-a observat pînă acum. Acest articol a apărut la 20 februarie 1894. Mai tot ce va apărea în *Evenimentul literar*, *Adevărul*, *Munca* se va învîrti în jurul noilor teme avansate de Vlahuță. La 27 februarie, Rion se mai războia în *Evenimentul literar* cu artistul muscă pe care îl învinovățea de îngustimea orizontului său social și politic. „Chestia națională" pusă de Vlahuță va aduce însă în arenă noi combatanți. Peste o săptămînă, la 6 martie, cei de la *Munca*, un Cipar și un Mumel, vor aborda aici chestiunea *Artei naționaliste și artei socialiste*, ca și *Chestia națională*. Dezvoltarea capitalismului a distrus naționalismul, se susține într-unul din articole. Lumea e compusă doar din dezmoșteniți, care sînt un singur popor fără naționalitate. Cu alte cuvinte, concepția lui Vlahuță era și din acest unghi caducă. Celălalt articol atacă direct pe Vlahuță pe motiv de contradicție. Dacă scriitorul respinge literatura de clasă, adoptînd poziția națională, face literatură de clasă, pentru că mișcarea națională este tot o chestiune de clasă și de partid. În paralel, la 7 martie, *Evenimentul literar* începe lunga serie de „psihologii de clasă" închinate lui

Dan și semnate de C. Vraja. Spiritul lor este asemănător celor privitoare la *Intim*. Introducerea lui Vlahuță în aceeași oală cu Traian Demetrescu vorbește și ea despre reala origine a acestei polemici. Răspunsul lui Vlahuță se adresează însă *Muncii* prin *Sectari?*... „Epitropia și disciplina unui program", scrie Vlahuță, ar ucide literatura și ar duce la o monotonie insuportabilă. Scriitorul răspunde tot timpul de pe pozițiile artistului căruia-i este amenințată specificitatea gestului creator. Ce ar fi talentul scriitorului în acest caz? „Pus în serviciul unui partid, ar fi negreșit un prețios organ de propagandă — pentru cauza acelui partid — dar dacă numai subt această îmboldire ar lucra poetul, noi credem că, restrîngîndu-și astfel gîndurile în încleștarea unui sistem, s-ar distruge ca poet, și ceea ce-ar face el n-ar mai fi artă." Astăzi aceste rînduri par banale. Pentru vremea lor sînt însă o premieră.

De la cazul Tradem, în curînd propriul său caz prin noua serie de „psihologii de clasă", Vlahuță se ridică la generalizări inspirate. Este o șansă că literatura română a găsit omul care să formuleze cu o mare claritate răspunsurile cele mai indicate la primele manifestări dogmatice în critica literară românească. Aceste adevăruri rostite de Vlahuță înainte de 1900 vor fi redescoperite de literatura română într-un chip dramatic cam la o jumătate de veac mai tîrziu. Din acest punct de vedere, Vlahuță este un incontestabil precursor. „Sectarii" sînt deci cei de la revistele socialiste, care consideră nemernic pe artistul care nu scrie artă pentru „clubul socialist". Ceea ce condamnă aici Vlahuță este exclusivismul: dacă artiștii nu servesc cauza partidului socialist ei încetează a mai fi artiști?

Natural, întrebarea stîrnește agitație în rîndurile celor vizați. Tot Vlahuță este în ofensivă cu seria de articole despre *Arta socialistă*, care începe la 20 martie în *Viața*. Ce vor socialiștii noștri, „vorbim de cei mulți, de cei gălăgioși", de la artă? „Să cînte viața, sufletul omenesc, femeia, natura... numai și numai din punctul de vedere «social democratic»". Partidul are un program bine determinat și artistul care nu se ține de tipicul acestui program este un *artist burghez* și deci e repudiat. Ca să placi ca scriitor socialiștilor, scrie Vlahuță, trebuie să strigi: „Jos burghezia!" și să nu cînți natura, pajiștile, stelele, să nu fii patriot, să nu ai țeluri naționale, să nu evoci femeia decît în chip de „femeie-cetățean" etc. Iarăși, aceste propoziții par banale pentru literatura de astăzi, dar ele erau noutăți pentru literatura de la sfîrșitul secolului trecut și Vlahuță le formulează cu o decizie rară. „Poetul, scrie el, trebuie să fie toboșarul *partidului*. Scurt! Dacă-i place; dacă nu — nu e poet!" Viziunea caricaturală a artei socialiste, făcută cu aplomb de Vlahuță, a stîrnit mai multe riposte. Ea venea de la un comiliton, era privită ca o trădare și riposta n-a întîrziat. Sub titlul *Rătăcirile d-lui Vlahuță*, Ibrăileanu și Stere, sub inițialele pseudonimelor lor, S—V, încearcă o punere la punct pe tema contradicției lui Vlahuță, care cere o artă liberă, împotriva aservirii de clasă, dar se aservește luptei pentru drepturile românilor din Transilvania. Vlahuță nu acceptă discuția teoretică: el tipărește articolul *Părintele Lucaci și socialiștii noștri*, în care denunță atitudinea pe care socialiștii o au față de lupta memorandiștilor din Transilvania. Scriitorul reproduce un articolaș scandalos din *Munca*, în care se scria: „Acești naționaliști banchetofagi (e vorba de Vasile Lucaci, n.n.) și *atîta tot* nu merită nici măcar disprețul muncitorilor". Nu

știm ce gîndea despre muncitori autorul necunoscut din *Munca*, dar este simptomatic pentru lipsa de realism a unor socialiști acest mod de a caracteriza una dintre marile dureri românești și ale timpului. Vlahuță cere unui prieten pe care nu-l numește (dar care e ușor de recunoscut: Gherea) o *rectificare*: „Bine, frate, cum aruncați voi astfel de insulte unui om pe care nu-l cunoașteți? Pentru noi, Lucaci este un om sînt; înțeleg că vouă să nu vă fie drag, pentru că nu-i *socialist*, dar să-l batjocoriți?" Deși *Munca* tipărește rectificarea propusă, Vlahuță descoperă în același număr epitetul de banchetofagi aplicat memorandiștilor și ruptura lui cu socialiștii devine completă. Gafa văzută din perspectiva timpului scurs este enormă. Prin asemenea formule agresive, jurnaliști azi uitați jigneau sentimentul național, intrînd în conflict cu marele ideal al Unirii românilor, care a animat de la Școala Ardeleană încoace rînduri după rînduri de scriitori. Așezat pe acest teren al realităților, Vlahuță devenea de neînvins în această polemică pe care adversarii lui o voiau (de ce?) teoretică.

Părintele Lucaci și socialiștii noștri este actul de divorț al lui Vlahuță de socialiști. Dacă miza primului litigiu era o carte și un scriitor, *Intim* de Traian Demetrescu, de această dată litigiul privea o miză covîrșitoare: marele deziderat al unității naționale. Din acest moment Vlahuță devine intratabil și articolul său, de fapt o scrisoare deghizată către Gherea, este un act de acuzație adus partidului social-democrat în chestiunea națională a românilor din Imperiul Austro-Ungar. „Înțelegeți voi ce vor să zică vorbele astea: *națiune, limbă?* — ei, bine, pentru vorbele astea au fost aruncați în temniță apostolii acestui popor." Socialiștii sînt denunțați aici ca adversari ai acestui ideal, ceea ce însemna publica lor condamnare: „Și voi îi numiți banchetofagi pe acești martiri, și vă bateți joc de idealurile și de suferințele lor? Fiți mai omenoși, domnilor socialiști! În interesul cauzei pe care o susțineți, fiți mai blînzi, fiți mai cumpătați în insulte: prezintați-ne cu mai multă demnitate imaginea lumii viitoare!" Oficial, partidul social-democrat declarase o poziție rezonabilă în chestiunea românilor din monarhia austro-ungară. Practic, scribii ziarelor n-au fost la înălțimea principiilor partidului.

Lovitura a fost grea pentru partida socialistă: Vlahuță scosese chestiunea în agora. Litigiul nu mai era doar al celor ce-l declanșaseră și efortul junilor de la *Evenimentul literar* de a susține că e vorba doar de chestiuni teoretice devine ridicol. Vlahuță i-a pus pe adversari în fața unei opțiuni al cărei refuz însemna moartea lor civică. De acum înainte Vlahuță va tinde la o discuție cu Gherea peste capul mărunților săi adversari mai tineri. În continuarea articolului despre *Arta socialistă* el pune problema „gherismului": „Gherea s-a ridicat în contra criticilor «judecători»; adepții lui, cei primejdioși, vor «poeți-advocați». Asta o să fie cam greu". Vlahuță disociază pe Gherea de discipolii săi, iar în rîndul acestora deosebește categoria celor primejdioși de rest, dar el vizează necontenit pe Gherea: „Nu cred că aceste vederi înguste, scrie poetul, că acest mod nemaipomenit de a trata arta, să fie aprobat de Gherea și de cîțiva prieteni buni și inteligenți pe care-i am printre socialiști". Vlahuță lasă o portiță de scăpare maestrului, la care însă adaugă propria sa soluție în cazul în care acesta ar accepta excesele discipolilor primejdioși: „Dar dacă ar fi adevărat că aceasta e o continuare și o deducere finală a sistemului lor de vederi

(al lui Gherea et alii, n.n.), atunci cu toată părerea de rău, le-aș spune: « duceți-vă scumpii mei înainte, — eu îmi iubesc pe artiștii mei burghezi și n-am nici o nădejde în artiștii voștri socialiști ». Mi-ar părea rău că m-am înșelat, dar m-aș consola c-am deschis ochii la timp, cînd corabia nu s-a depărtat cu noi, în pustietățile oceanului". După cum vedem, istoria gherismului începe să fie scrisă din chiar timpul vieții lui Gherea, dar mai important este să observăm apărarea condiției artistului de către Vlahuță într-o polemică de mari dimensiuni a sfîrșitului de secol XIX.

Istoriografia literară românească postbelică a încercat să minimalizeze această campanie a lui Vlahuță și efectele ei, deoarece reproșurile lui Vlahuță erau de o cumplită actualitate față de critica literară a anilor cincizeci. În realitate, polemica lui Vlahuță cu *Evenimentul literar*, *Munca* și *Adevărul* a zguduit serios certitudinile socialiste și a obligat pe teoreticienii și partizanii socialismului la revizuiri și nuanțări serioase ale pozițiilor lor. Gherea însuși va ieși din expectativă. După ce Vlahuță comparase socialismul cu o corabie care părăsește țărmul, Gherea va da un interviu, a doua zi, pe 28 martie, în *Adevărul* lui C. D. Anghel, care va deveni în *Studii critice: Arta pentru artă și arta cu tendințe*. Gherea nu afișează radicalismul lui Rion și Vraja, dar nici nu-l combate. El dă un răspuns concesiv care l-ar fi satisfăcut și pe Vlahuță: „orice operă cinstită și adevărat artistică, care înnobilează sentimentele oamenilor și oglindește societatea așa cum e, slujește aspirațiile socialismului, care nu e doar un partid politic în sensul obișnuit al cuvîntului, ci un ideal, o aspirație către o lume nouă". Indeciziile criticului îl obligă pe C. D. Anghel să întrebe direct: „Cum rămîne cu d. Vlahuță?" Aceasta era întrebarea esențială, pentru care fusese luat interviul. Dacă nu arbitraj, pe care Gherea l-a evitat mereu, iubitorii socialismului voiau o atitudine. Mulți sînt cei ce se îmbarcă pe corabia socialismului, spune Gherea. Puțini rezistă însă, iar unii se întorc din drum. Dar asta nu oprește drumul înainte al navei. Deși diplomatic, răspunsul fusese dat: el însemna o despărțire pe care Gherea, iată, o admitea. Triumful ideilor socialiste nu se dovedea o idilă. Sub presiunea polemicii cu *Viața*, doctrina socialistă se resistematizează. Într-o conferință din aprilie 1894, rezumată în *Adevărul* din 4 aprilie, Gherea, făcînd istoricul școlilor literare, introduce în discuție, pe lîngă școala *Contemporanului* și a Junimii, și școala patriotică patruzecioptistă care ar cere scriitorului exclusiv o literatură patriotică, declarîndu-l în caz contrar drept imoral și trădător de patrie. Pe această cale se căutau lui Vlahuță strămoși și se încerca așezarea în chip de sintetic acoperiș peste cele două școli a celei socialiste.

Dar polemica nu s-a oprit aici. Perseverînd în a fabrica teorii, tinerii critici ai publicațiilor socialiste îl obligă pe Vlahuță la răspunsuri care nu sînt deloc blînde. Titlurile spun mult despre conținutul acestor articole: *Supărarea socialiștilor*, *Mascarada socialiștilor* etc. Urmează la sfîrșitul anului scrisorile către Gherea, în care Vlahuță reproșează mentorului socialist mijloacele de luptă ale ucenicilor săi de la clubul Sotir. Gherea nu răspunde și, lăsată pe mîna celor tineri, polemica degenerează. Dar ea rămîne importantă pentru că este prima reacție deschisă, organizată, coerentă a unor scriitori, și în primul rînd a lui Alexandru Vlahuță, împotriva unei critici dogmatizante de natură să vicieze atît viața literară, cît și literatura. Vlahuță numește cu cincizeci de

ani mai devreme excesele care vor inunda critica literară românească după ultimul război mondial tot sub deviza gherismului. Neîndoielnic, cel care a văzut bine a fost poetul care refuza critica plină de îngustimi semnată de copiii teribili ai publicațiilor socialiste. Faptul că unul dintre vajnicii adversari ai lui Vlahuță din 1894 va termina prin a-i dedica o respectuoasă monografie, e vorba de Ibrăileanu, este grăitor. Vlahuță a avut cel puțin cîștig de cauză morală în această dispută. Recapitularea polemicii lui Vlahuță cu publicațiile socialiste este utilă cu atît mai mult, cu cît ea a făcut cu anticipație portretul criticii excesive și dogmatizante care a invadat ulterior literatura română. Vlahuță este prin polemica cu *Evenimentul literar*, mai mult decît în orice altă postură, „contemporanul nostru".

Ov. Densusianu în istoria și critica literară românească

B. CAZACU

Ov. Densusianu (1873—1938) a ilustrat în mod strălucit, încă din tinerețe și de-a lungul unei neîntrerupte activități de înaltă ținută universitară și academică, domeniul filologiei.

O temeinică formație științifică dobîndită, la sfîrșitul secolului al XIX-lea, cu profesori de renume ca Adolf Tobler, în Germania, și Gaston Paris, în Franța, și o muncă perseverentă i-au dat posibilitatea să stăpînească, în egală măsură, atît problemele de lingvistică, cît și pe cele de istorie și critică literară ale epocii sale.

Personalitatea sa științifică este surprinsă în complexitatea ei și apreciată elogios de cunoscutul romanist Mathias Friedwagner, într-o scrisoare trimisă cu prilejul apariției ultimei fascicule din volumul II din *Histoire de la langue roumaine:* „Du bist der erste, der Linguistik und Literaturgeschichte vereinigt, wohl auch der letzte, der beides noch beherrschen kann"[1].

Apropierea dintre studiul literaturii și acela al limbii pare astăzi un procedeu obișnuit al cercetătorului pus în fața textului literar. Ovid Densusianu a militat teoretic pentru această idee și, mai ales, a aplicat-o cu consecvență în practică în întreaga sa carieră științifică și universitară [2].

Reeditarea textelor de teorie, istorie și critică literară în volumele IV, V și VI din seria Ovid Densusianu, *Opere* [3], readuce în lumină actualitatea unora dintre părerile autorului lucrării *Literatura română modernă,* repunînd în circulație anumite idei ale acestui deschizător de noi orizonturi în viața literară românească.

---

[1] Vezi *Scrisori către Ovid Densusianu,* ediție îngrijită... de Liviu Onu et alii, vol. II, București, 1981, p. 56 („Dumneata ești primul care îmbină lingvistica cu istoria literară, ba încă ultimul care poate să le stăpînească pe amîndouă", *op. cit.,* p. 56). Scrisoarea este datată 24 ian. 1938, anul morții lui Ov. Densusianu.

[2] Cf., pentru încadrarea lui Ov. Densusianu între ceilalți istorici și critici literari reprezentativi din primele decenii ale secolului al XX-lea (M. Dragomirescu, N. Iorga, G. Ibrăileanu, H. Sanielevici, E. Lovinescu), *Conceptul de istorie literară în cultura românească.* Studiu și antologie de Paul Cornea, București, 1978, p. 24 și urm., p. 133 și urm.; cf. și Marin Bucur, *Ovid Densusianu,* [București, 1967], p. 77—91; Șerban Cioculescu, *Ov. Densusianu, critic și istoric literar,* în *Limbă și literatură,* vol. IV, 1973, p. 707—713; Mircea Zaciu, *Ovid Densusianu,* în vol. *Scriitori români,* București, 1978, p. 182—185.

[3] Ovid Densusianu, *Opere,* IV, ediție critică de B. Cazacu, Ioan Șerb și Florica Șerb, *Teorie, estetică, istorie și critică literară. Publicistică,* București, 1981; Ovid Densusianu, *Opere,* V, ediție critică de B. Cazacu, Ioan Șerb și Florica Șerb, București, 1982 (vol. VI, sub tipar).

Reflecțiile și comentariile care urmează sînt sugerate de recitirea acestor texte.

* * *

Preocupările de istorie literară ale lui Ovid Densusianu sînt legate, mai ales, de activitatea desfășurată la catedră, în primii ani de profesorat la Facultatea de Litere și Filozofie a Universității din București; cele de critică literară s-au concretizat, îndeosebi, în numeroase articole, cele mai multe apărute în revista *Viața nouă* (1905—1925), întemeiată de el, în paginile căreia a luptat consecvent pentru modernizarea literaturii românești, a „sincronizării" ei cu cele romanice, pentru promovarea simbolismului — în perioada respectivă curent de avangardă — în viața noastră literară, ca o reacție, îndeosebi, față de semănătorismul lui N. Iorga.

Lecția de deschidere: *Istoria literară în învățămîntul universitar (Ce a fost și ce ar trebui să fie)*, la cursul *Poeți de azi ai lumii romanice*, din anul universitar 1910—1911, înfățișează concepția lui Ov. Densusianu despre istoria literară.

Mai întîi, Ov. Densusianu ia atitudine față de acei filologi „care-și mărginesc munca de-o vieață întreagă numai la cercetări asupra fenomenelor lingvistice, închizînd ochii în fața manifestațiunilor literare" *(ibidem)*; aceștia „au urmat la școala de odihnă a unilateralității" *(ibidem)*. În principiu, consideră Ov. Densusianu, fenomenele lingvistice nu sînt independente de cele literare: „În mintea acestor filologi nu a răsărit încă ideea că nu poți despărți fenomenele lingvistice de cele literare, că între felul de a se exprima dintr-o epocă, între materialul lingvistic și producțiunea literară proprie ei există totdeauna un raport determinat" (*op. cit.*, p. 192).

În continuare, Ov. Densusianu combate prejudecata universitarilor referitoare la cultul exagerat al limbilor clasice, cu ignorarea contemporaneității, pledînd, cu căldură, pentru actualitate: „este o eroare să-ți faci un cîmp exclusiv de cercetare din trecut și să închizi ochii în fața actualității" (*op. cit.*, p. 193) [4]. Concluzia arată punctul de vedere ferm al lui Ov. Densusianu: „Cred că a venit timpul să se înlăture acest fetișism pentru trecut și să i se dea actualității dreptul pe care trebuie să-l aibă și între zidurile Universității, unde spiritul de rutină continuă să stăpînească și azi prea mult, sub o formă sau alta" (*op. cit.*, p. 194).

Deschiderea spre actualitate [5], cu perspective spre viitor (*op. cit.*, p. 205), se integrează, în concepția largă, interdisciplinară, a raporturilor literaturii cu alte creații artistice, cu cultura epocii: „Producțiunea literară dintr-o epocă nu este un fenomen izolat, fără legătură cu alte manifestațiuni ale gîndirei:

[4] Ov. Densusianu precizează însă că „nu am fost și nu aș putea fi nici azi adversar al clasicismului [...], tot așa nu am exclus din studiul literaturilor moderne cercetarea trecutului" (*op. cit.*, p. 193).

[5] Vezi și observația pertinentă, conform căreia literatura trebuie să aibă „înțelesul timpului în care-și ia naștere" (*Viața nouă*, I, 1905, 2, p. 27); cf. și: „istoria literară, critica nu trebuie să rămînă la ceea ce pe drept o făcea să fie numită prea profesorală, să nu se oprească la literatura așezată în rafturile vechi, ci să urmărească curentele de idei ale vremei, producțiile literare cele mai nouă, să fie în statornic contact cu actualitatea" (*Opere*, IV, p. 252).

între creaţiunile scriitorului şi ale altor artişti — pictori, sculptori, compozitori — sînt asemănări numeroase, pe care uşor le putem descoperi şi care se explică prin atmosfera intelectuală comună în care s-a format sufletul lor. Analiza mai adîncă a operelor literare ne poate fi chiar înlesnită prin apropierea lor de creaţiunile artistice de altă natură" (*op. cit.*, p. 204).

Pentru o înţelegere justă a concepţiei lui Ov. Densusianu despre raporturile dintre istoria şi critica literară, este necesară referirea la succintul studiu *Critica estetică şi critica istorică* în care, făcîndu-se distincţia dintre cele două modalităţi de critică, se arată necesitatea pentru specialist de a stăpîni literatura universală, de a cunoaşte istoria artelor şi de a pătrunde „în viaţa întreagă a epocilor" (*Opere*, IV, p. 118 şi urm.): „Şi într-o zi cînd se va scrie o istorie dezvoltată a literaturii noastre [...] vom avea întîia carte care va pune în lumină adevărată scriitorii şi curentele noastre literare, va fi cartea de cercetare temeinică şi de judecată sigură [...]"; „lucrarea aceasta — arată Ov. Densusianu — nu va putea fi nici numai a unui critic estetic, nici numai a unui critic istoric; cel care va scrie cel din urmă şir din ea va trebui să nu uite că i se cere să fie şi una şi alta — de două ori critic" (*op. cit.*, p. 120).

Cursul predat la Facultatea de Litere şi Filozofie din Bucureşti, în anii 1899—1901, în perioada cînd a prezentat studenţilor istoria literaturii române (înainte de a i se încredinţa catedra de Filologie romanică cu privire specială asupra limbii române), deşi a fost utilizat de nenumărate serii de studenţi şi de profesori, a văzut lumina tiparului mult mai tîrziu, după primul război mondial (*Literatura română modernă*, vol. I—III, 1920—1921, retipărit în mai multe ediţii). Este o exegeză riguroasă, dovedind cunoaşterea amănunţită a textelor şi un discernămînt sigur în alegerea scriitorilor şi a operelor, în emiterea judecăţilor de valoare, atît în perspectiva epocii respective, cît şi în urmărirea influenţelor manifestate în literatura de mai tîrziu. Autorul examinează concomitent, cu atenţie, conţinutul şi forma operelor, privite nu numai prin prisma istoricului şi criticului literar, ci şi prin aceea a lingvistului.

Operă care şi-a păstrat pînă astăzi valoarea, fiind o lucrare utilă de referinţă, *Literatura română modernă* se impune prin justeţea judecării fenomenului literar şi cultural, punînd în lumină calităţile scriitorilor, dar semnalînd şi scăderile lor. Remarcabile, din acest punct de vedere, sînt paginile despre *Şcoala latinistă* (*Opere*, IV, p. 279 şi urm.): „O epocă de regenerare începe pentru întreaga noastră vieaţă intelectuală cînd învăţaţii transilvăneni vin să propage, prin scrierile lor, convingerile pe care se întemeiază renaşterea noastră de la începutul secolului trecut" [...]. „Şcoala latinistă ne dă o pildă, nu izolată, de modul cum românii au ştiut să întoarcă, spre folosul lor, tendinţele de deznaţionalizare ale străinilor" (p. 281). Meritele reprezentanţilor acestei direcţii în cultura românească nu-l împiedică să remarce exagerările ca, de pildă, atunci cînd discută problema ortografiei etimologice: „Credinţa oarbă în superioritatea ortografiei etimologice a făcut că acest sistem a căzut în exagerările cele mai curioase. *Tentamen criticum* a lui Laurian este exemplul cel mai elocvent de rătăcirile la care poate ajunge cineva cînd se lasă ademenit de asemenea teorii în care se încrede orbeşte şi pe care caută să-şi întemeieze combinaţiunile cele mai fantastice" (p. 286).

Iată un exemplu pentru modul în care Ov. Densusianu realizează o sinteză critică; citățm alineatul cu care se deschide capitolul despre I. Budai-Deleanu:

Pe cînd în mediul înecat de orientalism răsunau asemenea îngînări stîngace și suspine monotone prin care vorbea mai mult senzualismul decît simțirea înnobilată, cu strecurări din cînd în cînd de accente făcîndu-ne să ne gîndim la poezia autentică, în altă parte un scriitor puțin cunoscut de contemporanii săi și cu predispoziții care-i îndreptau munca și în alte direcțiuni purta în mintea lui planul unei alcătuiri poetice cum nimănui dintre ai noștri nu-i trecuse prin gînd. Scriitorului acestuia, trăind retras, dar împărtășindu-se în singurătatea lui din comorile literaturilor clasice, de care știa că nu trebuie să rămînă strein pentru cultivarea talentului său — era, într-adevăr, dintre cei bine înzestrați — numai tîrziu, foarte tîrziu, după moartea lui, i s-a făcut dreptatea de a i se recunoaște locul care i se cuvenea în literatura noastră și atunci s-a aflat că-i zicea Ioan Budai-Deleanu. (*Opere*, IV, p. 351.)

Acestei pagini nu-i lipsește nici discernămîntul critic, nici sensibilitatea; ea este ilustrativă pentru precizarea locului poetului Școlii Ardelene atît între contemporanii lui, cît și în posteritatea literară.

Semnificativă pentru forța și concizia judecăților de sinteză, ca și pentru bogăția și nuanțarea ideilor este concluzia la activitatea literară a lui I. Heliade-Rădulescu:

Artist în înțelesul adevărat al cuvîntului nu a fost Heliade. Scrisul lui era mai mult răspîndire de idei, propagandă, luptă, literatură militantă, dar în marea înrîurire pe care a avut-o dînsul a fost hotărîtor și felul cum prezenta ideile lui, vioi, comunicativ, atrăgător, chiar dacă uneori se deda la jocuri ușoare ori își vulgariza frazele — avea, am văzut, și alte scăderi pe care nu a știut să le învingă.

Cu aceste însușiri, Heliade rămîne totuși un scriitor avînd originalitatea lui și reprezentativ pentru epoca în care a trăit, iar dacă e să-l cunoaștem astfel, trebuie să ne îndreptăm la ce ne-a lăsat în proză, în acele pagini care prin sufletul care le străbate, prin lirismul, prin avîntările, ca și prin fantezia lor glumeață, și-au păstrat și azi, în parte, farmecul, pentru ca să poată fi cetite, pe cînd versurile — afară de o rară, întîmplătoare, scînteiere — am văzut cît sînt de sărace. (*Opere*, IV, p. 535).

Remarcabilă este justețea tonului în stabilirea meritelor și a limitelor personalității scriitorului:

O proză în felul ei poetică și o poezie foarte prozaică — iată ce se poate spune că a rămas de la acela care aspira să fie înainte de toate mare scriitor, pe cînd noi astăzi punem activitatea lui în atîtea direcții culturale mai presus decît literatura pe care ne-a dat-o, recunoscîndu-i totuși și ei cît i se cuvine (*ibidem*)[6].

Ideea latinității este fundamentală în concepția și viziunea artistică a lui Ov. Densusianu, acest „ultim mare latinist" cum îl caracteriza B. Munteanu[7]. Faptul explică afirmația după care „critica și istoria literară

[6] Cf. și examinarea amănunțită a volumului *Literctura română modernă*, la Marin Bucur, *Ovid Densusianu*, p. 80 și urm.; concluzia: „Ca viziune, limbaj, concept și realizare, însă, *Literatura română modernă* rămîne în istoriografia noastră o operă clasică" (p. 91).

[7] B. Munteanu, *Un vizionar al latinității. Latinitatea. Franța și sufletul autohton în concepția lui Ov. Densusianu*, în *Analele Academiei Române*, Mem. Secț. Lit., seria a III-a, t. XIV, mem. 3, București, 1945.

se transformă [...] la Ovid Densusianu în pretext de filozofie a culturii, avînd drept scop proslăvirea geniului latin" [8].

În această perspectivă, Ov. Densusianu a fost atras în primul rînd de personalitatea multilaterală a lui Dante, de complexitatea operei literare a acestuia, de varietatea problemelor pe care le pune interpretarea ei. Cu prilejul anului comemorativ, 1921, al morţii lui Dante, Ov. Densusianu reia cursul, predat în anul universitar 1903—1904, şi publică trei articole în revista *Viaţa nouă*, nr. 4—5 (iunie-iulie), 1921, p. 77—89; 99—103; 116—123: *Geniul creator al lui Dante*, *Geniul critic al lui Dante* şi *Viziunea latină în opera lui Dante*; apărut tot în 1921, *Dante şi latinitatea*, reprezintă cursul făcut în anul respectiv la facultate şi — cum precizează însuşi autorul în prefaţă — „dacă [paginile] uneori se întîlnesc cu ce a apărut în *Viaţa nouă*, ele aduc totuşi ceva nou" (*Opere*, V, p. 9).

Comentariul autorului este subsumat integral demonstrării faptului că figura lui Dante este reprezentativă pentru latinitate; parcurgînd opera acestuia — subliniază Ov. Densusianu — „vom vedea desfăşurîndu-se multiple aspecte ale latinităţii" (*Opere*, V, p. 22).

În aceeaşi direcţie de preocupări se înscriu şi cele două volume din *Sufletul latin şi literatura nouă*, Bucureşti, I, II, 1922, la origine un curs universitar (1905—1906), reluat într-o sinteză (1914—1916). Cursul pornea — după cum mărturiseşte autorul — pe de o parte din credinţa că „în calitate de latini nu se poate să rămînem streini de ce se petrece în ţările surori, de alta, din aceea că la universitate studiul literaturilor nu trebuie să se mărginească numai la trecut, ci să ţină seama şi de ceea ce este al vremei în care trăim" (*Opere*, V, p. 47). Este o profesiune de credinţă, indicînd orientarea, în studiul literaturii, spre latinitate şi actualitate. Spre sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul celui de al XX-lea, viziunea lumii moderne îşi face loc în poezie şi artă; după perioada impasibilităţii parnasiene, se manifestă o lărgire a orizontului poetic, prin introducerea decorului urban (vezi, de exemplu, Émile Verhaeren, *Les villes tentaculaires*, 1895; cf., de acelaşi, poemul *Les usines*) [9]. Însuşi conceptul de poezie apare modificat datorită s i m b o l i s m u l u i care introduce ca material de inspiraţie poetică oraşul şi viaţa modernă; poezia cîştigă virtualităţi muzicale noi, prin extinderea v e r s u l u i l i b e r (efectele ritmului sînt predominante, faţă de tradiţia sistemului rimelor). „Am căutat — afirmă Densusianu — în primul rînd [să reiasă] însemnătatea pe care a avut-o simbolismul în regenerarea literaturii după 1880, cum şi caracterul lui eminamente latin, cu toate că de multe ori a fost privit altfel" (*op. cit.*, p. 48).

Volumele prezintă, în această perspectivă, o cercetare amănunţită a literaturii contemporane, cu scopul orientării cititorilor; este înfăţişată poezia nouă din ţările romanice (îndeosebi autori francezi şi belgieni de limbă franceză: H. de Régnier, Fr. Jammes, Émile Verhaeren, P. Fort, Fr. Vielé-Griffin, Stuart Merill, Ch. van Lerberghe ş.a.).

[8] I. Oprişan, *Formarea şcolii româneşti de comparatism*, în *Istoria şi teoria comparatismului în România*, Bucureşti, 1972, p. 105.

[9] Semnificativă este structurarea vol. II din *Sufletul latin şi literatura nouă*, într-un diptic: *Poezia oraşelor*; *Poezia vieţei rustice*.

Orizontul larg și gustul sigur sînt vădite și în unul dintre cursurile universitare ținute în anul 1922—1923: *Originea poeziei trubadurilor*, care evidențiază pregătirea lui Ov. Densusianu de istoric literar medievist.

Dintre creațiile poetice provensale, Ov. Densusianu nu s-a oprit decît la opera a trei trubaduri: Guillaume de Poitiers, Cercamon și Marcabru. Importanța și deosebita strălucire literară a poeziei trubadurilor sînt clar subliniate: „După cum, cînd studiem istoria limbilor romanice, trebuie să luăm ca punct de plecare latina vulgară, în studiul literaturilor de aceeași natură punctul inițial este literatura trubadurilor" (*Opere*, V, p. 203), iar caracterizarea acestei direcții poetice este realizată concis, în linii simple: „*Joy e deport* sînt două cuvinte pe care trubadurii le aminteau mereu ca un fel de refren: *bucurie și desfătare*. În aceste cuvinte se concentrează întreaga concepție, nu numai literară, ci și despre viață, a trubadurilor" (*op. cit.*, V, p. 204). Poezia trubadurilor reprezintă în epocă „o protestare discretă, dar semnificativă în contra literaturei cu caracter religios, contra dogmei creștine care domina de veacuri; poezie înviorătoare, cu alte perspective, cu alte îndrumări de viață" *(ibidem)*.

În fond, această caracterizare este în concordanță cu afirmația de principiu că „orice manifestare literară cu caracter de noutate nu se poate să nu fie reflexul contingențelor de viață ale vremii" (*op. cit.*, p. 236); așadar, „nu se poate izola nașterea poeziei provensale de mediul cavaleresc" (*op. cit.*, p. 250).

Cunoașterea aprofundată a poeziei trubadurilor îi permite să discute documentat, cu informația la zi, diversele opinii despre geneza ei. Se știe că problema originii liricii provensale este controversată pînă în zilele noastre. Unul dintre cei mai cunoscuți specialiști în acest domeniu, Pierre Bec — în capitolul IV *(Les origines de la poésie des troubadours*, p. 35—60*)* din introducerea la o recentă antologie a liricii occitane din Evul Mediu —, prezintă pe larg diversele teze formulate de-a lungul timpului și, circumspect, arată că „le problème des origines de la lyrique d'oc reste donc obscur" [10]. Concluzia specialistului francez este exprimată cu prudență și arată complexitatea problemei pe care Densusianu o abordase în cursul universitar din 1922—1923: „Il semble qu'on s'achemine aujourd'hui vers une explication synthétique, voire phénoménologique, à l'intérieur de laquelle chaque hypothèse trouve éventuellement sa place, mais non la seule" (*op. cit.*, p. 51) [11].

Am insistat asupra contribuțiilor mai importante ale lui Ov. Densusianu ca istoric literar, deoarece rezultatele sale în acest domeniu sînt superioare celor din critica literară. Acțiunea exercitată de la catedră, prin tematica unor cursuri, ancorată în actualitate, și, mai ales, publicistica din revista *Viața nouă* permit să caracterizăm activitatea de critic literar a lui Ov. Densusianu. Manifestările sale în domeniul criticii literare sînt parte integrantă a

[10] Pierre Bec, *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du Moyen Âge*, Textes avec traduction, une introduction et des notes par Pierre Bec, [Avignon, 1972], p. 59.

[11] Vezi și discuția în legătură cu opera primului trubadur cunoscut, Guilhen IX (Guillaume), duc d'Aquitaine, comte de Poitiers, în Robert Lafont-Christian Anatole, *Nouvelle histoire de la littérature occitane*, t. I, Paris, 1970, p. 49: „C'est à son propos surtout qu'on a recherché les origines de *trobar*. La thèse arabisante atteste la ressemblence formelle de ses strophes avec celles du *zajal* andalou. Mais la thèse latinisante n'a pas des arguments moins bons. *On peut aujourd'hui se rallier à une synthèse des arguments dans la mesure où l'on admet une civilisation occitane complexe*" (s.n).

acestei complexe personalităţi; ele arată, în general, o gîndire legată de marile probleme ale lumii moderne şi o anumită sensibilitate la tot ce poate înălţa sufletul uman.

Marile nume ale criticii româneşti de la începutul secolului al XX-lea erau, alături de Ov. Densusianu, M. Dragomirescu (critica „dogmatică" în descendenţa criticii estetice maioresciene), N. Iorga (critica culturală, „semănătoristă"), G. Ibrăileanu (critica sociologică „poporanistă") şi Eugen Lovinescu (critica, mai ales în prima perioadă, „impresionistă", dar proclamînd, ca şi direcţia lui Ov. Densusianu, „modernismul" [12]).

Cu o viziune mai puţin cuprinzătoare a fenomenului cultural decît aceea a lui N. Iorga, dar mai exact şi mai riguros în formulări decît acesta; cu o gîndire mai modernă decît a lui M. Dragomirescu, mai bine informat şi mai erudit decît G. Ibrăileanu şi E. Lovinescu, dar mai puţin artist decît aceştia, Ov. Densusianu ilustrează, cu un anumit spirit didactic, „critica universitară" din primele decenii ale sec. al XX-lea.

Începuturile în domeniul criticii literare: activitatea desfăşurată la *Revista critică-literară* şi articolele sale vădesc, încă din această perioadă, o serioasă cultură, largi cunoştinţe şi o informaţie la zi. Aceste începuturi sînt tributare, însă, în linii mari, îndeosebi gîndirii lui Spencer, Taine, Brunetière [13].

Semnificative pentru modul de a gîndi al lui Ov. Densusianu — fericită îmbinare a profesorului cu cercetătorul şi criticul publicist — sînt preocupările lui pentru problemele de metodă, interesul pentru generalizări, pentru degajarea curentelor şi temelor actualităţii (vezi şi mai sus, p. 304).

În acest sens, prezintă interes, pentru concepţia sa, recomandările de metodologie a cercetării critice din amplul studiu, menţionat mai sus, *Factorii evoluţiunei criticei literare*; reţinem din concluzii: „Acestea sînt fazele prin care a trecut critica literară pînă în momentul de faţă, cînd s-au fixat următoarele

[12] Poate tocmai acest „modernism" susţinut de E. Lovinescu explică, în parte, virulenţa ironiei lui Ov. Densusianu, manifestată, adesea, la adresa revistei *Sburătorul* şi a patronului ei; cf. de exemplu: „la *Sburătorul* cîţiva poeţi se obstinează să proclame cea din urmă «noutate» şi d. Lovinescu, săptămînal, dă grăunţe unei mîrţoage pe care o ia drept Pegas. În această poezie «novissimă» caută să rivalizeze şi alte reviste ca *Gîndirea*, ceea ce dă prilej unora să persifleze «modernismul», în care dînşii pun la un loc simbolismul, futurismul şi dadaismul" (*Viaţa nouă*, XVIII, 1922, p. 39—40. Vezi pentru cele două direcţii (O. D. şi E. L.) „moderniste", delimitările şi utilele precizări din articolul lui Mircea Zaciu, *op. cit.*, p. 184: „[...] *D.* ne apare un precursor pregătind teoretizările lovinesciene cu privire la sincronism, modernism, pledoarie pentru literatura citadină etc. Graniţele simbolismului «sui generis», preconzat de *Viaţa nouă*, erau astfel mult împinse spre *Sburătorul*, împotriva intenţiilor, desigur, fiindcă *D.* acţiona în direcţia celui mai ortodox simbolism, mişcarea de avangardă (începînd cu futurismul chiar) fiindu-i funciar antipatică [...]. Înţelegerea particulară a simbolismului european se vădeşte tocmai în această tentativă de a-l limita la zonele «sufletului latin», clasic în esenţa sa, izolînd în geneza şi fizionomia curentului tot ce reprezintă aluviune a romantismului germanic."

[13] Vezi *Legea evoluţiunei şi critica literară*, *Opere*, IV, p. 11—39; *Factorii evoluţiunei criticei literare*, *Opere*, IV, p. 40—58; *Evoluţionismul în studiul genurilor literare*, *Opere*, IV, p. 66—80; cf.: „Urmează deci, într-un mod evident, că evoluţiunea genurilor literare ni se înfăţişează ca un mic fragment, ca un mic capitol din legea universală a evoluţiunei", *Opere*, IV, p. 77.

puncte pe care trebuie să le aibă în vedere criticul în cursul cercetărilor sale. El analizează mai întîi opera din punctul de vedere al emoțiunilor estetice pe care ea le sugerează în mintea cetitorului, arătînd, în același timp, mijloacele întrebuințate de artist pentru a exprima ideile și sentimentele lui (analiza estetică); extrage din operă o sumă de indicațiuni pe lîngă care mai adăugînd indicațiunile date de notițele biografice ajunge să reconstruiască spiritul și organizațiunea mintală a autorului (analiza psihologică). În sfîrșit, criticul analizează mai departe influența *pasivă* pe care a suferit-o artistul din partea mediului social și fizic, arătînd totodată și influența *activă* a artistului asupra societății contemporane lui" (*Opere*, IV, p. 57).

Interesante pentru receptarea și aprecierea în epocă a anumitor creații literare — deoarece oferă indicii concludente — sînt relativ scurtele dări de seamă asupra unor lucrări recent apărute. Ceea ce le caracterizează — chiar dacă părerea noastră, astăzi, nu se identifică cu a recenzentului —, este exprimarea fermă și clară a punctului de vedere critic. Iată, de pildă, formularea lapidară care marchează trecerea, în mișcarea literară din Transilvania, de la poezia lui Octavian Goga la aceea a lui Lucian Blaga, odată cu apariția, în 1919, a volumului *Poemele luminii*: „E o noutate în sufletul poeților ardeleni pe care, nu de mult, ne-a vestit-o d. Cotruș și acum o regăsim la d. Blaga. Noutatea aceasta e încă timidă și cam nebuloasă, dar ea arată că s-a sfîrșit și în Transilvania cu poezia elementară care a dăinuit atîta. *O lespede cade peste poezia d-lui Goga și a altora* (s.n.), care scriau versuri cum ar scrie un articol de gazetă" (*Viața nouă*, XV, 1919—1920, p. 44).

Deși judecata critică nu depășește emiterea unor simple aprecieri estetice, ea se impune prin unele puncte de vedere pătrunzătoare. Începutul recenziei la romanul *Pădurea spînzuraților* al lui Liviu Rebreanu arată cu reticență că: „[...] noul roman al d-lui Rebreanu tinde parcă să arate o ascensiune. Nu mai întîlnim atîta brutalitate ca în celălalt roman [*Ion*] și acțiunea e dusă spre o oarecare intelectualizare. Asistăm la drama unui suflet chinuit între ideea de patrie sub regimul austriac și imposibilitatea morală de a lupta contra fratelui venit să aducă desrobirea [...]. Apostol Bologa, eroul romanului, e un personaj tolstoian, localizat în Ardeal" (*Viața nouă*, XVIII, 1922, p. 152).

Caracterizarea pastelurilor lui N. Crainic (*Darurile pămîntului*) este severă: „D. Crainic e din șirul poeților tineri care țin să fie noi. Titluri ce ies din banal, versuri libere și imagini care bat mai îndrăzneț din aripi dau confirmarea acestei intenții a d-sale [...]. Poezia naturei pe care ne-o aduce d. Crainic e elementară, veche, fotografică, de pasteluri, care totuși nu pot fi alături de cele mai de samă ce s-au scris la noi [...]" (*Viața nouă*, XVIII, 1922, p. 107—108), în timp ce trăsăturile poeziei naturii la I. Pillat sînt relevate nuanțat, cu elogii, amintind, într-o oarecare măsură, de cunoscuta formulare a lui Amiel („un paysage quelquonque est un état de l'âme"): „Poezia d-lui Pillat duce priveliștile de pe Argeș spre integrări și e însuflețită de o viziune în care sentimentul naturii vibrează cu răsunetele largi și se înalță la exaltare. Pastelurile nu sînt numai observație măruntă ori colorări în genul cromo, ci evocări străbătute de complexități sufletești și de avînturi ale fante-

ziei. De altă parte, imaginile fixează momente, aspecte, cu măestria apropierii lor bine înţelese în spiritul poeziei noua" (*Vieaţa nouă*, XVIII, 1922, p. 72).

Iată cu cîtă căldură este înfăţişat portretul sugestiv al lui I. Agârbiceanu, creionat cu prilejul apariţiei volumului de debut *De la ţară* (Budapesta, 1906): „Închipuiţi-vă un preot sătesc de dincolo, un « domn părinte », cum zic românii din acele părţi, inteligent, cu spirit de observaţie, cu dorinţă vie de a înţelege tot ce se petrece în juru-i, cu multă dragoste de consătenii lui, necăjit de toate nedreptăţile ce vede toată ziua şi pe lîngă toate acestea cu priceperea de a transmite şi altora sentimentele şi gîndurile; un asemenea om este d. Agârbiceanu" (*Vieaţa nouă*, I, 1905 — 1906, p. 507).

În sfîrşit, menţionăm, pentru remarcabila rectitudine a judecăţii critice, cuvintele cu care salută, reproducînd textul, cunoscuta poezie *Limba noastră* a lui A. Mateevici: „O poezie care de acum nu va mai trebui să lipsească din antologii [...]; e cea mai frumoasă poezie ce a fost închinată limbii noastre" (*Vieaţa nouă*, XVIII, 1917, p. 109).

* * *

Prezent în actualitate, promotor şi teoretician al simbolismului, militînd cu fervoare pentru latinitatea culturii noastre şi lărgirea orizontului de inspiraţie, Ov. Densusianu a modernizat, la timpul său, conceptele şi metodologia istoriei şi criticii literare, imprimînd o direcţie nouă şi introducînd ordine şi rigoare ştiinţifică. Şi-a exprimat, apărîndu-şi cu intransigenţă, părerile; ca publicist, în critica de fiecare zi, nu şi-a cruţat adversarii, în numeroase note, de o ironie caustică şi plină de vervă. În viaţa noastră culturală, opera şi activitatea sa marchează, în acest domeniu, trecerea de la Titu Maiorescu la Eugen Lovinescu.

Recunoscînd valoarea operei, posteritatea păstrează imaginea acestui savant, complexă şi impunătoare personalitate culturală de la începutul secolului al XX-lea, care şi-a dedicat întreaga existenţă învăţămîntului şi ştiinţei literaturii şi limbii.

Arta comentării textului literar*

DOINA BOGDAN-DASCĂLU

În anii din urmă se constată un fenomen de scindare a interpretării textelor literare în două direcții, antrenate într-o mișcare din ce în ce mai divergentă. Una dintre aceste direcții este interpretarea scientizată a literaturii, în care se apelează la un limbaj abstract și chiar formalizat (ne referim în special la domenii cum sînt teoria informației, cibernetica, matematica, statistica etc., de a căror eficacitate în domeniul artei nu se mai îndoiește azi nimeni); cealaltă orientare prelungește și amplifică înclinațiile literare ale unor critici și se materializează în articole și volume în care atitudinea interpretativă e concretizată printr-un limbaj din ce în ce mai apropiat de cel al textelor interpretate. În cele ce urmează, vom acorda atenție acestei din urmă tendințe.

Întrebîndu-se asupra propriei îndeletniciri, unul dintre criticii reprezentativi ai generației de mijloc, Valeriu Cristea, dă următorul răspuns: „Pînă la urmă, cea mai bună definiție a criticii rămîne tot aceea mai veche: de comentariu pe marginea textelor"[1]. Acceptabilă la prima vedere, definiția se dovedește a fi, totuși, prea vagă, pentru că nu numai textele literare (care fac obiectul criticii) pot fi supuse comentariului, ci și oricare alt text și deoarece comentariul critic este numai unul dintre cele posibile în raport cu un text literar. Așa cum e folosit aici, termenul *comentariu* pare a fi sinonim cu *metatext*. În continuare, îl vom utiliza cu un sens mai restrîns, de varietate a metatextului caracterizată prin referențialitate precisă. Exactitatea actului de referire presupune prezența, în diferite forme (între care mai importante sînt c i t a r e a ș i i n t e g r a r e a), a textului sau a unui fragment determinat de text în metatext [2]. Pe cînd citarea implantează textul în metatext, delimitîndu-l totuși de acesta cu ajutorul unor mijloace lexicale și grafice, integrarea renunță în general la asemenea modalități de diferențiere, tinzînd să construiască o unitate (sintactică) în cadrul căreia textul și metatextul să fuzioneze.

Aceste sumare explicitări au rostul de a sugera că distanța dintre nivelurile respective e mai mare în cazul citării, pentru a deveni minimă (sau chiar a se anula) în acela al integrării.

---

* Comunicare prezentată la sesiunea-dezbatere cu tema „Teorie și practică în studiul limbii și literaturii române (II)", Oțelul Roșu, 29 mai 1982. Am considerat util să publicăm punctul de vedere al autoarei ca text introductiv la rubrica *Analize de text* (red.).

[1] *Actualitatea criticii „inactuale"*, în vol. *Domeniul criticii*, București, Cartea Românească, 1976, p. 20.

[2] Cf. lucrarea noastră *Critica — limbaj secund*, Timișoara, Editura Facla, 1982, p. 43—71.

Referirea precisă, printr-una dintre formele amintite, la text nu e suficientă spre a putea fi siguri că ne găsim în fața unui comentariu. Există situații frecvente cînd o secvență metatextuală ia în considerare nu un text anume, ci o clasă de texte în legătură cu care se fac afirmații generale, citarea unuia dintre textele care compun clasa respectivă avînd numai rolul de a ilustra afirmațiile. De exemplu, Nicolae Iorga opinează că textele reunite de către Ion Barbu în volum ar fi total neinteligibile [3], citînd în sprijin strofa a doua a poeziei *Din ceas dedus* ...: „Nadir latent! Poetul ridică însumarea ..." etc. Nu știm dacă istoricul literar s-a servit de acest exemplu întîmplător sau dacă avea conștiința că textul din care citează este, în calitatea sa de *ars poetica*, reprezentativ pentru o parte măcar, dacă nu pentru toate componentele clasei denumite *Joc secund*. O asemenea conștiință a avut, însă, în mod cert Pompiliu Constantinescu, care, recurgînd la exact același exemplu, îl lasă să urmeze după aceste considerații ce privesc cu siguranță întregul univers al poeziei lui Ion Barbu: „Intuiție fundamentală a ermetismului barbian este ideea platonică concepută în sine; poezia nu mai este o intersecție între spirit și univers, ci analogia spiritului cu el însuși" [4]. În primul caz, referirea la clasă se face direct, prin intermediul titlului de volum, în cel de-al doilea — referirea la aceeași clasă e indirectă și se realizează cu ajutorul derivatului *barbian*. Deoarece în asemenea situații generalitatea afirmațiilor întreține o referențialitate vagă, incertă, pe care exemplificările, în loc s-o precizeze, o confirmă, considerăm că ne găsim în fața unor *aparente comentarii*.

Variabilitatea distanței, amintită deja, dintre text și comentariu depinde, în principiu, de interdependența tipului de comentariu (critic, stilistic, lingvistic [5], semiotic etc.) și a varietății de text (artistic, științific, publicistic, colocvial, popular etc.). Felul cum se intersectează acești factori determină *specificitatea* mai mare sau mai mică a comentariului în raport cu obiectul său. Astfel, specificitatea minimă revine comentariului semiotic, total indiferent la natura simbolică, indicială sau iconică a constituenților textului. Tot nespecific e și comentariul gramatical, el exercitîndu-se, la fel de bine, asupra unui text artistic, ca și asupra unuia din vorbirea uzuală, cum dovedește comentariul de mai jos: „Sînt însă și situații cînd corelația lexematică a termenilor impune o topică fixă. De exemplu în corelația *unii — alții, laie — bălaie*, termenii din poziția a doua nu pot preceda pe cei din poziția întîi.

«Ori unii, ori alții au să-și vadă visul cu ochii»

(Gârleanu, SA, II, p. 308)

«Spune: ori laie ori bălaie»"[6].

[3] „... *Joc secund* al d-lui Ion Barbu ... dă versuri de un neintelegibil absolut ..." (*Istoria literaturii românești contemporane*, II. *În căutarea fondului*, București, Editura Adevărul, 1934, p. 282).

[4] *Scrieri*, I, București, Editura pentru literatură, 1967, p. 180.

[5] Cf. în această privință două remarcabile contribuții recente: B. Cazacu, *Interpretarea lingvistică a textului literar*, în *Modalități de interpretare a textului literar (Sighișoara, 1979)*, București, 1981, p. 9—12 și I. Coteanu, *Aspecte ale abordării textului literar în școală*, în *Limbă și literatură*, 1982, vol. I, p. 112—122.

[6] Vasile Șerban, *Teoria și topica propoziției în româna contemporană*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1974, p. 102.

Comentariul gramatical presupune o tehnică bazată pe identificarea de structuri formale repetabile, fără să se țină seama de natura textelor în care apar. Astfel, structura *(și) dacă ... e ca să ...* va fi interpretată la fel și în binecunoscuta poezie eminesciană, ale cărei strofe sînt construite pe acest tipar sintactic, și într-un enunț banal, ca acesta: *„Dacă mă grăbesc e ca să nu mă prindă ploaia"*. Identificarea structurilor gramaticale și a elementelor structurale e atestată, în comentariu, cu mijloace tehnice numeroase. Se poate afirma că abundența terminologică e cerută de distanța mare la care acest tip de comentariu se situează față de text. Cînd această distanță scade, așa cum stau lucrurile în cazul comentariului stilistic, scade proporțional și numărul termenilor tehnici (gramaticali în primul rînd). Iată cum e comentată stilistic prima strofă din poezia amintită mai sus *(Și dacă ...)* : „Conotațiile apar în sintagmele *ramuri bat (în geam)* și *se cutremur plopii*. În amîndouă, ele sînt produse de verbe. *A bate* se află în contrast cu *ramuri*, iar *a se cutremura* cu *plopii*, fiindcă subiectul lui *bate*, cu specificarea *în geam*, pare o ființă, iar subiectul lui *a se cutremura* trebuie să fie o ființă. Rezultă că *ramuri* și *plopi* au conotația 'persoană'. Această soluție este obligatorie nu din cauza impresiei noastre, ci fiindcă primul verb a fost însoțit de circumstanța *în geam*, care deși nu exclude posibilitatea ca ramurile să l o v e a s c ă *în geam*, deci ca verbul să aibă valoarea sa denotativă cunoscută, creează totuși o stare de ambiguitate, risipită de ceea ce urmează, căci contrastul dintre *a se cutremura* și *plopii* nu dispare decît prin personificare pe care, acum, trebuie s-o acceptăm și pentru prima sintagmă" [7]. Terminologia gramaticală este minimă aici: *sintagmă, verb, subiect*. În schimb, își fac apariția, cum e și firesc, termenii tehnici ai stilisticii: *conotație, valoare denotativă, ambiguitate, contrast, personificare*. Dorind să releve individualitatea textului, prin reperarea elementelor irepetabile, comentariul stilistic va fi, în consecință, el însuși mai puțin stereotip decît cel gramatical.

Specificitatea e maximă în cazul comentariului critic, deoarece acesta nu poate avea ca obiect decît texte literare. E de presupus chiar că omogenitatea textelor-obiect constituie o măsură a specificității comentariilor. În același timp, trebuie să se admită, ca o evidență, raportul invers proporțional dintre specificitatea comentariului și distanța sa față de textul comentat.

Comentariul critic manifestă (cel puțin la noi și în ultimele decenii) tendința de a se apropia cît mai mult de text, criticul servindu-se în acest scop de mai multe mijloace. Tehnica cea mai rudimentară și care nu oferă decît iluzia (tipografică) a diminuării distanței pe care o avem în vedere constă în trecerea de la citatul clar, delimitat ferm prin spații albe de comentariu și conservînd imaginea grafică a originalului, la așa-numitul „citat îngropat", care nu are alt avantaj decît pe acela de a nu întrerupe cursivitatea vizuală

[7] I. Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române. Stil — stilistică — limbaj*, București, Editura Academiei R.S.R., 1973, p. 37—38. Un alt comentariu găsim la Pompiliu Dumitrașcu, *Analiza stilistică a poeziei lui M. Eminescu „Și dacă ..."*, în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai*, Series Philologia, XIII, 1968, Fasciculus 1, p. 39—46. Pentru comentariile gramaticale vezi Theodor Hristea, *Structura sintactică a poeziei „Și dacă ..."*, în *Limba română*. XXIV, 1975, nr. 5, p. 475—481.

a metatextului. Descreșterea efectivă a distanței amintite se obține, însă, prin înlocuirea, din ce în ce mai frecventă, a citării cu *integrarea*. Pentru a face mai vizibilă această tendință, am recurs la trei comentarii, distanțate în timp, ale aceluiași text *(Din ceas dedus ...)*.

Primul datează din 1935 și aparține lui Tudor Vianu. Criticul citează cele două strofe ale textului, precedîndu-le de un comentariu în care succesiunea ideilor nu o respectă pe cea din text și unde nu întîlnim decît trei expresii extrase din text și integrate sintactic metatextului *(joc secund, mîntuit azur* și *nadir)*: „... acesta este înțelesul expresiei *Joc secund*, care intitulează volumul său. Un «joc», adică o combinație a fanteziei, liberă de orice tendință practică și un «joc secund», desfășurat în acea superioară zonă a esențelor ideale. Cum însă ideea în puritatea ei nu este reprezentabilă, nu constituie imagine, poetul o figurează prin aparența cea mai pură de contingențele materiei, prin curatele răsfrîngeri ale lumii în oglindă. Prin oglindă lumea intră în «mîntuit azur». Iar dacă lumea experienței se înalță în piramidă pînă la «zenit», răsfîngerea acesteia alcătuiește «nadirul» ei. Din acest element neîntinat își extrage poetul materia inspirației sale. Poezia este pentru el negația lumii, sublimarea ei în idee, un joc desfășurat pe un plan izolat de viață, un *joc secund*" [8].

Cel de al doilea comentariu aparține lui G. Călinescu și a fost tipărit în anul 1941 [9]. Precizînd că ermetismul lui Ion Barbu e adeseori pur filologic, criticul citează strofele aceluiași text, urmate de un comentariu al cărui rost e acela de a face dovada ermetismului aparent, prin transcodarea, pas cu pas, a textului în metatext: „Poezia *(adîncul acestei calme creste)* este o ieșire *(dedus)* din contingent *(din ceas)* în pură gratuitate *(mîntuit azur)*, joc secund, ca imaginea cirezii răsfrîntă în apă. E un nadir latent, o oglindire a zenitului în apă, o sublimare a vieții prin retorsiune". Dovada vreunui ermetism filologic nu se face decît pentru primele două versuri, căci de aici înainte posibilitatea echivalărilor amănunțite încetează și criticul trece la comentariul global, în substanța căruia se recunosc elemente de text *(joc secund, cireadă, apă, nadir latent)*, dar care și-au pierdut orice urmă de independență față de metatext.

În sfîrșit, ultimul comentariu, al lui N. Manolescu, este din 1966 [10]. Și de data aceasta criticul își propune să demonstreze prin comentariu o afirmație inițială: aceea că textul comentat reprezintă o definire a liricii esențiale. Dar, pînă a se trece la comentariul propriu-zis, mai e respins pretinsul platonicianism al textului, precizîndu-se că ceea ce se refuză nu este realitatea, ci contingentul. Comentariul, care abia acum urmează și care conține, integrate, elemente de text, este, cum se vede, integrat, la rîndul său, în demonstrația mai amplă și abstractă în ansamblul ei: „Abstrasă din efemer, din «ceas», poezia e «un joc secund, mai pur», o realitate sublimată. Ea pleacă, firește, din viață, dintr-o trăire, dar nu se confundă cu viața, constituindu-se ca un

[8] *Ion Barbu*, în *Scriitori români din secolul XX*. Antologie, postfață și bibliografie de Mihai Dascal, București, Editura Minerva, 1979, p. 117.

[9] *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, Editura Fundațiilor, 1941, p. 808.

[10] *Lecturi infidele*, București, Editura pentru literatură, 1966, p. 90—91.

univers secund, posibil, ca un « mîntuit azur ». Acest univers se ridică pe anularea, pe « înecarea » celuilalt, nu e, cu alte cuvinte, o copie a lui, ci are un sens propriu, intern, care-l justifică". Acum, aderența metatextului la text e amplificată nu prin creșterea numerică a elementelor pe care le integrează, ci prin subordonarea comentariului față de un context demonstrativ, ceea ce determină creșterea coeziunii interne a comentariului.

Pătrunderea unor părți din text în metatext nu se explică însă numai printr-o penetrabilitate tot mai accentuată a acestuia din urmă, ci și prin dificultatea și, de obicei, valoarea textului comentat. Cînd se află dinaintea unor astfel de texte, între care se numără și *Din ceas dedus* ..., criticul se vede pus în situația de a reface mereu traseul referențial, perpetuînd, fie și fragmentar, textul în comentariul său. Dimpotrivă, atunci cînd textul nu ridică probleme deosebite de interpretare, comentariul este eliberat de orice adeziune referențială [11]. Iată cum comentează G. Călinescu *San-Marina* de D. Bolintineanu: „... succesiunea momentelor, monotonia strofelor exprimă în chip fericit ideea de migrațiune ciclică. Este o adevărată poezie a transhumanței, plină de sentimentul spațiului adînc, alpin, și al distanțelor, de învălmășeală și procesiune, de sunete izolate și de ecouri, avînd un punct de aglomerare și unul de solitudine, sugerînd, în fine, admirabil mișcarea arhaică și automatismul societății ciobănești" [12].

Presiunea exercitată de text, vizibilă în marea majoritate a comentariilor, atrage atenția asupra faptului că, alături de frecvent invocata adecvare a criticii la obiectul ei, trebuie să se țină seamă și de rolul activ pe care textul îl are în raport cu metatextul. Comentariile critice arată tot mai clar că docilitatea și inocența textului sînt doar aparente, că acesta invadează tot mai mult spațiul comentariului, al cărui statut amenință să fie schimbat din metatext în intertext. Comprimarea distanței dintre cele două niveluri periclitează existența comentariului, atras într-o criză asupra căreia avertiza, cu destui ani în urmă, Roland Barthes [13] și care constă, în esență, în metamorfozarea criticului în scriitor.

În aceste condiții, a vorbi despre arta comentariului înseamnă mai puțin a descoperi o conduită de artist a criticului; „arta" comentariului [14] înseamnă a-l împiedica să devină artă, adică a-l sustrage de la autoanulare prin identificarea cu obiectul său.

---

[11] Excludem, deocamdată, din discuție comentariul *ironic*, care conservă referențialitatea chiar și în cazul unor texte simple.

[12] *Op. cit.*, p. 221.

[13] *Critique et vérité*, Paris, Éd. du Seuil, 1966, p. 48.

[14] Împrumutăm ghilimelele, prin complementaritate, dintr-un pătrunzător studiu al lui N. Manolescu (*Arca lui Noe*, I, București, Editura Minerva, 1980, p. 16), în care autorul pune la îndoială probabilitatea transformării criticii într-o știință autentică: „critica nu va fi niciodată decît « știință » (adică o știință între ghilimele)". La fel, ea nu poate fi decît „artă între ghilimele".

Lucian Blaga: *Biografie**

GEORGE GANĂ

Unde și cînd m-am ivit în lumină, nu știu,
din umbră mă ispitesc singur să cred
că lumea e o cîntare.
Străin zîmbind, vrăjit suind
în mijlocul ei mă-mplinesc cu mirare.
Cîteodată spun vorbe cari nu mă cuprind,
cîteodată iubesc lucruri cari nu-mi răspund.
De vînturi și isprăvi visate îmi sunt ochii plini,
de umblat umblu ca fiecare:
cînd vinovat pe coperișele iadului,
cînd fără păcat pe muntele cu crini.

Închis în cercul aceleiași vetre
fac schimb de taine cu strămoșii,
norodul spălat de ape subt pietre.
Seara se-ntîmplă mulcom s-ascult
în mine cum se tot revarsă
poveștile sîngelui uitat de mult.
Binecuvînt pînea și luna.
Ziua trăiesc împrăștiat cu furtuna.

Cu cuvinte stinse în gură
am cîntat și mai cînt marea trecere,
somnul lumii, îngerii de ceară.
De pe-un umăr pe altul
tăcînd îmi trec steaua ca o povară.

Poezia aceasta deschide, se știe, volumul *Lauda somnului* (1929). Ea fusese publicată înainte în revista *Gîndirea*, în nr. din august-septembrie 1928. O primă versiune, intitulată *Biografia mea pentru un prieten*, apăruse cu trei ani mai devreme, în aceeași revistă (nr. din iunie 1925). Între versiunea inițială, din 1925, și cea definitivă, din 1928, se situează alte patru variante, păstrate în manuscrisele poetului. Forma ultimă a poeziei este așadar rezultatul unui proces de creație îndelungat, în cursul căruia s-au decantat

* Interpretare de text prezentată la Cursurile de informare și documentare de la Baia Mare (1 septembrie 1982).

cele cîteva idei poetice care intră în componența acestui cristal strălucitor, ale cărui reflexe luminează, uneori într-un chip nou, zone (teme, motive) definitorii pentru lirica lui Lucian Blaga.

Titlul inițial, *Biografia mea pentru un prieten*, indica de la început caracterul adresat al poeziei, marcat în interiorul textului prin reluarea, la vocativ, a cuvîntului „prieten". În stadiul acesta, *Biografie* este asemănătoare, în intenție, unei poezii ca *Pluguri*, din volumul imediat anterior, *În marea trecere:* revelarea adevăratei semnificații — a cîmpului într-un caz, a propriei sale ființe, în celălalt; sau, altfel spus, transfigurarea unui loc în spațiu simbolic și a unei vieți în existență reprezentativă. Aceste poezii sînt numai două exemple pentru ceea ce caracterizează în general lirica lui Blaga: actul de creație poetică este la el, în esență, unul de transfigurare a realității date într-o realitate simbolică, al cărei sens voi încerca să-l precizez puțin mai tîrziu, după lămurirea primului aspect al poeziei pe care l-am semnalat: forma adresată. Ea este frecventă încă din *Poemele luminii*, unde s-ar putea explica printr-o împrejurare biografică: poeziile de început ale lui Lucian Blaga sînt „provocate" de iubirea lui pentru Cornelia Brediceanu și sînt trimise acesteia, dacă nu ca niște scrisori, însoțind scrisorile sau incluse în ele. Treptat, finalitatea estetică s-a substituit celei confesive, însă forma adresată n-a dispărut. Este semnificativ că volumul care marchează depășirea fazei de căutări artistice a poetului, *În marea trecere*, se deschide cu un poem intitulat *Către cititori*. Versuri ca „Prietene crescut la oraș" *(Pluguri)*, „Trecătorule, oricine-ai fi" *(Înviere de toate zilele)*, „Copilo, pune-ți mînile pe genunchii mei" *(Sufletul satului)*, „Lucrătorule, cu șorțul de piele albastră" *(Lucrătorul)*, spre a cita doar cîteva și numai din acest volum, pot da o idee despre frecvența formei adresate și despre varietatea ei. Mai important încă este să observăm faptul că nu e vorba de perpetuarea unui simplu procedeu convențional, ci de un element al structurii generale a liricii lui Blaga, avînd o motivare profundă, pe care ne-o dezvăluie una dintre „artele poetice" tîrzii: „Un fulger nu trăiește / singur, în lumina sa, / decît o clipă, cît îi ține / drumul din nor pînă-n copacul / dorit, cu care se unește. / Și poezia este așa. / Singură-n lumina sa / ea ține pe cît ține: / din nour pînă la copac / de la mine pîn'la tine". *Poezia* — așa se și intitulează această „artă poetică" — este prin urmare comunicare între scriitor și cititorul său, este o lumină care dezvăluie celui care o primește o față—și o semnificație — nouă a lumii; în cazul poemului *Biografie*, a vieții poetului însuși.

Strîns legată de frecvența formei adresate este și aceea a autoportretelor. În *Poemele luminii* există un număr important de poeme — sau de strofe ori versuri în texte avînd altă temă centrală — din care putem recompune „portretul artistului în tinerețe". E un portret sumar, făcut din puține linii, îngroșate prin revenire asupra lor, dar și prin contrastul dintre ele: o vitalitate debordantă pe de o parte *(Nu-mi presimți?)*, un sentiment de fragilitate a ființei, pe de alta *(Fiorul, Frumoase mîni)*. Datele contrastante ale autoportretului sînt uneori interpretate în sens moral și echivalate cu simboluri mitologice *(Pax magna)*.

Treptat, autoportretul s-a depărtat tot mai mult de confesiunea făcută iubitei, devenind o imagine puternic stilizată, o mască ce acoperă ființa empi-

rică a poetului (realitatea sau poza ei), revelînd chipul interior, real sau năzuit, al său, conștiința de sine sau proiectul scriitorului în legătură cu el însuși. Momentul decisiv al acestei metamorfoze e reprezentat de poemul *Către cititori*.

Biografie se situează în continuarea acestui proces pe care l-a cunoscut poezia de autodefinire a lui Lucian Blaga. Biografia propriu-zisă e ignorată din primul vers și înlocuită apoi cu o alta compusă din cîteva „evenimente" care, prin repetare, definesc o condiție a poetului și umplu existența lui. „Ivirea în lumină" este o metaforă a nașterii pe care am mai întîlnit-o în poezia lui Blaga (de ex., în *Scrisoare*) și pe care o vom regăsi pînă în ultimele sale texte (ca— alt exemplu — *Cuvinte pe o stelă funerară*). Ea se explică prin opoziția lumină-întuneric, caracteristică pentru viziunea lui poetică, și în care un termen simbolizează viața perpetuă, celălalt — moartea.

„Umbra" din versul al doilea este spațiul „marii treceri", al existenței individuale neintegrate în marea existență cosmică. Prezentă încă din *Poemele luminii*, tema „marii treceri" devine tema fundamentală a liricii lui Lucian Blaga odată cu cel de al treilea volum de versuri al său. Pe toată întinderea ei, poezia lui Blaga va fi în esență lamentație (mergînd de la tristețea murmurată pînă la strigătul disperării), avîndu-și sursa în acest sentiment al vieții ca „mare trecere" spre neant, sau expresie a bucuriei, a încîntării celui care simte că participă la viața profundă a naturii, a universului, singura eternă. Actul de creație poetică, arătam mai sus, este la Blaga, în esență, unul de transfigurare a realității date într-o realitate simbolică. Ceea ce e valabil pentru orice mare poet, poate observa cineva; este adevărat, de aceea trebuie precizat sensul acestei transfigurări: lumea dobîndește, la Blaga, o valoare *ontologică*, ea semnifică adică *existența*. Substanța absolută a lumii fiind, în viziunea lui, lumina sau, alteori, viața ce pulsează în natură, cîmpul inundat de soare și pădurea în care sevele pămîntului izbucnesc triumfătoare nu sînt simple „peisaje", cîntate pentru valoarea lor picturală, superficială, ci imagini simbolice ale infinitei existențe cosmice. Despre o asemenea transfigurare vorbește prima strofă din *Biografie* (versurile 2—8), din „umbra" căreia poetul se „ispitește", se ademenește să creadă că lumea (în întregul ei, transfigurarea se aplică aici nu unui peisaj, ci imaginii globale a lumii) este altceva, opusul umbrei, un fel de sferă nemărginită plină de substanță luminoasă fluidă, mișcată de „vînturi" (vîntul e la Blaga agentul perpetuării vieții cosmice, al diseminării ei — cf. de ex., *Bunăvestire pentru floarea mărului*, *Văzduhul semințe mișcă)*, vibratilă, muzicală și, mai mult, că el se află în mijlocul acestei sfere, străin uneori de el însuși, alteori de cele din jur, dar „împlininduse", ieșind din regimul ontologic al umbrei (marea trecere), făcînd parcă o mișcare ascensională, căci planul simbolic al luminii este înaltul — totul, într-o stare de fascinație și de uimire, ca în fața unui act magic. Cu ochii plini de această lumină, poetul visează la „isprăvi" — fapte, creații deci —, plinătatea existențială fiind urmată de una creatoare, expresie a bucuriei integrării în „lume". Pentru a accentua caracterul ideal al acestei „biografii", Blaga reactualizează vechiul autoportret moral (în versurile 9—11, care par un ecou din *Pax magna*), însă în treacăt, căci acum acest autoportret e doar al omului, nu al poetului.

Un alt eveniment al acestei biografii, jumătatea ei nocturnă, este comunicarea cu strămoșii (versurile 12—14). Sferei nelimitate a lumii îi corespunde în partea a doua cercul vetrei (amîndouă, simboluri ale unei realități depline, suficiente sieși). Aflat, ca și dincolo, în interior, poetul face „schimb de taine" cu înaintașii: bariera dintre ființă și neființă dispare și, receptacol al luminii mai înainte, el este acum depozitar al vieților străbunilor („în fiecare seară ascult povara sîngelui / în mine cum se tot revarsă / dintr-un trecut mai vechi decît luna" — sunau, mai explicit, versurile 15—17 din prima versiune a poemului). E un alt mod de „împlinire" a ființei proprii, de ridicare a ei la condiția absolutului (am văzut care sînt simbolurile substanței absolute a lumii, în viziunea lui Blaga) decît cel diurn („Ziua trăiesc împrăștiat cu furtuna", versul 19). Motivul comunicării cu strămoșii, al prelungirii existenței lor în existența noastră, se întîlnește frecvent în lirica lui Blaga, începînd cu *Liniște (Poemele luminii)* și terminînd cu postuma *Înaintarea lor și întoarcerea noastră*, din ultimul an de viață.

Perspectivei spațiale din prima parte a poemului *Biografie* i se adaugă așadar în partea a doua una temporală; poziția poetului e în centrul lumii, biografia lui se alcătuiește din cîteva acte, mereu repetate, de cuprindere a universului și de recuperare a trecutului.

Însă, am văzut, această reprezentare a lumii are la origine un act de transfigurare, o credință/iluzie („mă ispitesc singur să cred") a poetului care spune „este așa" fără a fi sigur că este așa: e mai degrabă expresia unei năzuințe decît a unei trăiri efective și de durată. Strofa ultimă a poemului (de observat mărimea descrescătoare a celor trei strofe, corespunzătoare cu ceea ce reprezintă conținutul fiecăreia în biografia poetului) este glosa lucidă și tristă la strofele simetrice de dinainte. „Cu cuvinte stinse în gură/ am cîntat și mai cînt marea trecere" (versurile 20—21), scrie el mai întîi, trimițînd implicit la volumul anterior și mai ales la poemul introductiv de acolo; cuvintele sînt acum „stinse" nu de convingerea amară a inutilității lor, ca în *Către cititori*, ci de credința/iluzia că „marea trecere" poate fi anulată. Mai limpede spus, indecizia între cîntecul despre marea trecere și abandonarea lui, starea aceasta incertă în care lamentația s-ar putea istovi, dar continuă, reflectă pendularea între credință și iluzie. Ca și versul următor: „somnul lumii, îngerii de ceară" (versul 22). Amîndouă sînt simboluri ambigue: somnul e fie starea de plenitudine vitală (și în această accepție justifică el „lauda" poetului), fie „umbra pe care / viitorul nostru mormînt / peste noi o aruncă, în spațiul mut", cum îl definește altundeva *(Cîntecul somnului)*, îngerii sînt simboluri ale unei condiții ontologice ferite de caducitate, dar mai sînt astfel cînd sînt numai „de ceară", cînd nu mai au decît „realitatea" acestei materii?

Distihul final e un suspin al poetului care-și simte tot mai apăsător destinul: „De pe-un umăr pe altul / tăcînd îmi trec steaua ca o povară" (versurile 23—24).

Biografie este unul dintre cele mai reprezentative poeme ale lui Lucian Blaga. Scris și rescris într-un interval de peste cinci ani, în perioada în care

scriitorul și-a clarificat personalitatea, poemul acesta dezvăluie surse esențiale ale liricii lui Blaga, în ambele ei versante (lamentație — jubilație) și, ceea ce se întîmplă mai rar, situarea poetului pe linia tremurătoare ce desparte cele două sentimente fundamentale ale lui în fața lumii (izolare de cosmic sau integrare în el) și cele două tonalități caracteristice ale poeziei sale. *Biografie* este o confesiune gravă făcută cititorului (chiar dacă semnele exterioare ale adresării au dispărut), căruia îi revelează fața nevăzută, interioară, a vieții sale, aceea pe care o exprimă poezia.

Dumitru Radu Popescu: *Duios Anastasia trecea*

(„vocile" Anastasiei—traseele eposului)

IUSTINA ITU

Cărțile lui Dumitru Radu Popescu (nuvele, romane, piese de teatru) cuprind o vibrantă pledoarie pentru afirmarea valorilor etice superioare, dosarul de întîmplări și fapte prilejuind autorului adînci reflecții asupra condiției individului în raport cu societatea și cu semenii. De aceea, ideea responsabilității sociale și etice devine liantul întregului edificiu artistic. Nuvela *Duios Anastasia trecea* este una dintre „vocile" lirice ale artei lui Dumitru Radu Popescu, prefațînd direcțiile originale ale demersului epic din romanele de mai tîrziu.

Perspectiva relatării este proiectată din unghiul subiectivității eroinei, căci totul se filtrează prin mintea Anastasiei, prin starea ei de spirit. Mijlocul principal al evocării este monologul interior, care absoarbe elementele discursului epic. Această operă-personaj — cum o sugerează chiar titlul — condensează materialul faptic după criteriul afectiv, așa încît lumea exterioară trăiește prin forța răsfrîngerii ei în conștiința eroinei. Fluxul narativ se organizează ca un periplu, în care „vocile" Anastasiei vin din interior, de undeva din adîncuri, din spațiul de mit și legendă, și se proiectează în lumea din afară, vizînd coordonate de bază ale etosului nostru. Vocea interioară a eroinei, expresie a meditației asupra soartei omului, amintește de „acel lamento al corului tragediei antice"[1] și plasează epicul în dimensiuni lirice și dramatice.

Glasul Anastasiei, proiectat în exterior, este efectul unei conștiințe treze ce veghează și condamnă culpa morală. Costaiche și Staicovici sînt personaje prin care se exemplifică unele cazuri din dosarul anchetatorului. În proces ele sînt condamnate cu vehemență, reliefîndu-se astfel permanența adevărului rostit în numele unei etici superioare. Dacă vocea interioară se leagă de „excursul" mitic prin revenirea obsesivă la imaginea Cătărinei, relația cu „glosele" morale ale prezentului se stabilește prin apariția lui Emil, fiul lui Costaiche. Acesta îi va relata Anastasiei împrejurările morții lui Stoicovici. „Vocile operei trimit la structurile teatrului antic și la funcția corului, comentînd alternativele unei comunicări deschise."[2] Anastasia devine astfel memoria ce veghează și trăiește în calitate de martor și de exponent al gîndurilor și trăirilor autorului. Materialul faptic se organizează într-o construcție armonioasă, ce trădează interesul pentru echilibrul arhitectonic din operele clasice, iar vocile Anastasiei devin coloane ale acestui edificiu.

---

[1] Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, vol. III, București, Editura Minerva, 1974, p. 140.

[2] Ion Vlad, *Lectura — un eveniment al cunoașterii*, București, Editura Eminescu, 1977, p. 285.

Trama nuvelei se desfășoară prin asimilarea formulei clasice de traversare succesivă a momentelor subiectului: *(a)* expoziție, *(b)* intrigă, *(c)* punct culminant și *(d)* deznodămînt. *(a)* Acțiunea este plasată în anii celui de al doilea război mondial, într-un sat dunărean, unde își găsesc adăpost patrioții sîrbi care luptă în țara lor împotriva ocupanților hitleriști. *(b)* Autoritățile locale, în cîrdășie cu cei cîțiva nemți ocupanți, împușcă un partizan, expunîndu-l, ca avertisment, în răscrucea din mijlocul satului. Nimeni nu îndrăznește să se apropie de mort, numai Anastasia, învățătoare în sat, consideră că neîngroparea mortului este un sacrilegiu. *(c)* Nesocotind amenințările din partea autorităților, ea îngroapă mortul după datină. *(d)* Anastasia a înfruntat tirania prin acceptarea morții.

Țesătura discursului epic se leagă, aproape în întregime, prin firele gîndurilor și trăirilor Anastasiei. Numai la sfîrșitul acțiunii intră în scenă Costaiche și relatează împrejurările grotești ale morții Anastasiei. Este o dovadă certă a măiestriei autorului care adoptă o formulă compozițională cerută de finalul ce coboară brusc într-un cotidian insolit, iar Costaiche este actorul potrivit pentru spectacolul hilar și tenebros.

Dacă examinăm opera sub raport arhitectonic, observăm măiestria autorului de a organiza materialul în structuri binare, ce definesc și exemplifică, în același timp, glasurile Anastasiei. Situarea evenimentelor în spațiu și timp ține de gramatica unei narațiuni în care durata temporală se modifică, iar relatarea se face prin retrospecție. Astfel, categoriile trecut-prezent se aliniază într-un dialog permanent. Nu se face un proces trecutului, ci acesta este examinat cu scopul de a ne edifica asupra normelor etice ale prezentului. Secvențele care trimit în trecut (horele de altădată, rememorate de Anastasia; Cătărina, care o însoțea la cules de cireșe; apariția enigmatică a d-lui Paul; evocarea nopților de vară etc.) sînt ecouri ale unui glas liric profund, în timp ce datele sumare ale lumii concrete, imediate (nemții de la școală; fapte și întîmplări despre Costaiche și Stoicovici) sînt semne ale unei atitudini civice sentențioase. De fapt, invaziile trecutului în prezent sînt argumente ale unei voci morale capabile să delimiteze valorile de nonvalori.

Planul real și concret se pulverizează necontenit în vis, faptele înfățișîndu-se sub haina vecinătății cu legenda și cu mitul. Astfel se realizează trecerea treptată de la glasul experienței cotidiene la vocea interioară, ce compune, prin alegorie, o altă lume, cu semnificații adînci. Din această perspectivă trebuie privită presupusa „boală" a Anastasiei, modalitate convențională de pregătire a proporțiilor fabulosului, prin care se exprimă parabolic și se amplifică sensurile realității. Edificator este, în acest sens, dialogul Anastasiei cu Costaiche:

A — Fiecare om are pe lume o stea...
C — Da, domnișoară, așa se spune...
A — Steaua luminează, parcă lăcrămează, parcă zboară, acolo sus, parcă e o pasăre de foc...
C — Da, domnișoară...
A — Astea mi le-a spus Cătărina...
C — Desigur, domnișoară...
A — Ți-am spus astea ca să înțelegi că sînt perfect sănătoasă...

Ceea ce particularizează proza lui Dumitru Radu Popescu este și percepția dublă a realității, văzută atît sub aspectele ei triviale și groteşti, cît și în liniile diafane și poetice. Intervenția Anastasiei, în dialogul cu Emil, concentrează, cu mare artă, aceste două perspective ale construcției epice. „Îți amintești, pe locul unde ne aflăm acum ne-am prins prima dată alături în horă ... Am jucat de mînă ... Dar acuma se întîmplă în lume lucruri ciudate, tîmpite, trase de păr ... Omizile astea verzi dau doar ordine ... Ei își închipuie că satul ăsta e un coteț și ordinea de aici e ordinea din coteț ..."

Nuvela lasă impresia unei ambiguități voite. De aceea situațiile se încarcă de neprevăzut, iar detaliile se conjugă în combinații ce ni se revelează abia mai tîrziu. Astfel, întrebarea adresată de Anastasia lui Costaiche în legătură cu împușcarea „pasării morților" sugerează vinovăția acestuia în cazul partizanului sîrb și avertizează asupra finalului dramatic al eroinei. Aici, ca și în alte secvențe în care subiectul înaintează prin convergența detaliilor, opera creează impresia autenticității și implică direct pe cititor în dezbatere, lăsîndu-l să opteze pentru o soluție sau alta.

Uimitoare este capacitatea prozatorului de a conduce povestirea prin vocile Anastasiei, alternînd firesc modurile de expunere. Monologul, dialogul, narațiunea și descrierea servesc viziunii originale a scriitorului, receptiv la soluțiile estetice ale prozei moderne. Să urmărim, spre exemplificare, un fragment din capitolul al II-lea, cuprins în manual, fragmentul ce constituie momentul-intrigă. Descrierea cadrului alternează, la început, cu replicile dialogului imaginar[3], condensînd, în această primă parte, vibrațiile glasului de dinăuntru. Este vocea ascunsă, ce răzbate prin pustietate și tăcere. În partea a doua a fragmentului, descrierea cedează treptat locul narațiunii, mișcarea personajelor fiind înregistrată printr-o tehnică aproape cinematografică, iar dialogul, construit ca o confruntare între Anastasia și Costaiche, este expresia glasului de dinafară. Este vocea-anchetă ce avertizează și acuză. În acest context epic, monologul Anastasiei, desfășurat într-o avalanșă de interogații, constituie punctul culminant al tabloului-intrigă, fixînd, în același timp, însemnele hotărîrii Anastasiei de a înmormînta victima după datină. Dialogul ocupă, în acest fragment, un spațiu important, sugerînd contrastul dintre cele două lumi, reprezentate de Anastasia și Costaiche. Prin spațiul acordat informației aduse în dialog, se creează impresia de mișcare, de acțiune în mers gradat. Prima replică nu aduce nici o informație, ea are doar valoare imperativă: „— Nu te du, Anastasio, auzi?" Treptat enunțul se îmbogățește cu noi informații, în tehnica unui monolog dialogat, căci întrebările și le adresează Anastasia sieși, fără a primi răspuns: „Vocile stăteau ascunse prin curți".

Constatăm marea concentrare a replicilor, unele fiind construite doar dintr-un singur cuvînt, cu valoare de simbol, iar altele din sintagme cu valențe aforistice. Tonalitatea gravă a dialogului se circumscrie în limitele stilului imperativ și evocator. Dialogul primește, abia în a doua parte a fragmentului, forma obișnuită a convorbirii dintre două personaje, argumentîndu-se astfel incompatibilitatea dintre cele două lumi. Ideea este susținută

[3] Nicolae Manolescu și Nicolae I. Nicolae, *Limba și literatura română*, Manual pentru clasa a XII-a, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1980, p. 180—184.

atît prin spațiul mare acordat replicilor Anastasiei (și redus pentru răspunsurile lui Costaiche), cît și prin conținutul replicilor (în timp ce Anastasia pune în discuție și dezbate probleme etice de mare anvergură: „Săraci sîntem dacă nu știm să plîngem un mort"; Costaiche răspunde mașinal: „da, domnișoară" ..., asemenea unui robot care îndeplinește exemplar ordinele: „— Nu e mortul nostru, domnișoară, de ce să-l plîngem?"). Tehnica desfacerii textului narativ prin dialog imaginar amintește, din nou, de prezența, în spațiul epic, a corului din tragedia antică.

În această nuvelă, ca de altfel și în roman, timpul are misiunea de a delimita vocile narative, iar prin schimbarea formelor lui din perspectiva subiectului narator se mărește tensiunea dramatică a textului. De aceea, prin perfectul simplu este evocată o acțiune concretă și imediată, ce presupune o trăire intensă. În același timp, imperativul verbului sună ca o amenințare: „Anastasio, acolo îl duseră, nu te du". Perfectul compus este timpul evocării unor fapte petrecute într-un timp mai îndepărtat: „L-au tîrît prin sat; l-au adus de lîngă pădure". Vocea obiectivă a naratorului se detașează de glasurile subiective, prezente în dialog, prin imperfectul verbului. Prin forma de imperfect a verbului, faptele și întîmplările, gîndurile și reflecțiile își proiectează sensurile într-un spațiu atemporal: „Dunărea curgea tulbure umbrită de nori ... Curgea vîntul vîrtos, scăpat parcă atunci pe poarta lui ... pe gura pe unde ieșeau și zmeii din poveștile Cătărinei". Prin conjunctivul verbului, precum și prin forma populară de viitor, se exprimă avertismentul adresat celor ce vor manifesta solidaritate cu partizanul sîrb: „Să-l vadă lumea și să-și bage mințile în cap. — Și cine l-o scălda, cine s-o apropia o să aibă soarta lui". „Conversația" se încheie cu o frază interogativă în care timpurile fundamentale se conjugă pentru a defini morfologia unui adînc mesaj: „ — Și de ce tăceți, muieri, de ce nu ieșiți în drum să vorbiți, să-mi spuneți și mie ce-a fost, tot?".

Alegînd monologul ca principală modalitate estetică de narare, Dumitru Radu Popescu se înscrie în tradiția prozei de analiză psihologică creată prin I. L. Caragiale, Ioan Slavici, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Anton Holban, Hortensia Papadat-Bengescu ș.a. Prin monolog, vocea autorului-narator se convertește în glasul interior al Anastasiei. Nuvela se constituie astfel ca o dezbatere profundă asupra problemelor esențiale ale vieții, iar faptele concrete sînt doar pretextul și mobilul afirmării unor valori etice.

Construit în stil indirect liber, cel de al doilea monolog [4] creează impresia unui tunel cu deschidere spre exterior și devine un aspru rechizitoriu prin care sînt stigmatizate defecte umane cu rezonanțe sociale: umilința, trădarea, servilismul, lipsa demnității umane etc. Monologul este acum provocator, amenințător și exploziv, căci vocea-anchetă condamnă cu tărie, sancționînd pe indivizii care fug de răspundere, de tipul dr. Florea. De fapt, Anastasia, înfruntînd autoritățile și pregătind înmormîntarea partizanului sîrb, este un exponent al luptei de veacuri duse de poporul nostru pentru păstrarea ființei naționale și este, în același timp, un simbol al demnității omenești. Ea opune legii scrise și trecătoare rînduiala nescrisă, dar eternă. Considerînd fărădelegile nemților un sacrilegiu adus vieții și legilor firii, ea acționează, cu un curaj

[4] Nicolae Manolescu și Nicolae I. Nicolae, *op. cit.*, p. 184.

nobil și disperat, pentru respectarea obiceiurilor împământenite pe aceste meleaguri: „mortul e mort și obiceiurile noastre sînt obiceiuri. Așa sînt obiceiurile pământului, domnule Costaiche, așa e aici făcut pământul, cu credințele astea ... așa e pământul, așa sînt oamenii din partea asta a pământului, așa trebuie să fie. Să nu ne facem neamul ăsta care sîntem de rîs, că spunea tot Cătărina: cine nu dă doi lei pe moarte, nu dă nici măcar un franc pe viață".

Meditația asupra condiției umane se amplifică în monologul Anastasiei prin reliefarea unor fugare clipe de bucurie și fericire izvorîte dintr-o iubire sinceră și pură, peste care s-a așternut prea devreme negura timpului: „Vezi, Emile, toate trec și Dunărea și frunzele și vine o zi cînd pentru fiecare e un drum bătut cu flori, sau bătut cu mărăcini". De altfel, motivul central al operei, ce pulverizează firele eposului, este acela al marii treceri, așa cum ne avertizează autorul chiar prin titlul operei. Trecerea Anastasiei prin viață reconstituie un destin uman tragic, ale cărui coordonate se definesc în raport cu o anume etapă istorică și în relație directă cu dimensiunile esențiale ale etosului nostru. De aceea, simbolurile grupate în acest discurs epic sînt subordonate meditației asupra vieții și morții. Din acest motiv se revine obsesiv la imaginea nopții, ca spațiu-limită între ființă și neființă: „era un întuneric de cimitir, noaptea era neagră, ca o gură de cățea cu puii aruncați în Dunăre. Noaptea ucisese casa și bătătura și satul. Luna coborîse jos de tot la groapa negrului, la talpa hăului secetos și rece". Este de fapt, sugestia unei vieți de coșmar trăite în timpul războiului. Ideea se adîncește și prin alte simboluri ce sugerează zbatere: „viscolul omoară, înghițind păsărelele, Dunărea curgea tulbure; drumul pustiu; nici iarbă nu mai era pe morminte". Peisajul este alcătuit din forme cu rezonanțe acustice care sugerează descompunere, putrefacție, decrepitudine: „iepe care crapă cînd trebuie să fete, purcelul înjunghiat își înecă glasul, lîngă biserică trei oi zbierau. Rătăcite. O vacă fără un corn mugea, îi plesnea ugerul și n-avea cine s-o mulgă, prin podul bisericii începură să zboare speriate cucuvelele".

Momentele de bucurie, evocate de Anastasia în dialog cu Emil, sînt concentrate în elemente ale naturii conducînd la ideea triumfului vieții asupra morții: „Un guguștiuc se așează pe pămînt foarte aproape de ei. Deodată vrăbiile zburară ca un pumn de alice peste sat". Ciocîrlia care se înalță ca un punct negru și mut și se leagănă sub cerul înflorit după ploaie este glasul unui destin ce avea să învingă zăgazurile vieții, proiectîndu-se în eternitate. Crîmpeie de viață concentrate în simboluri (crengile de măr, vișin și gutui; frunzele de porumb; floarea soarelui; grădinile cu varză) se sting într-o liniște mioritică, iar apariția mitică a Cătărinei, alături de imaginea cailor cu aripi repezi și nevăzute, care trec în zbor sub bătaia clopotului, sugerează, în dimensiunile sublimului, marea trecere.

Alteori vîntul, agentul vieții, devine laitmotiv pentru mișcarea sufletească a eroinei între neliniște, tristețe, indignare, ură, revoltă și compasiune („Vîntul se auzea cum bate; se auzea vîntul umblînd pe drum; curgea vîntul vîrtos; vîntul venea viforos și viu; ochii îi lăcrimau de vînt"). În același context psihologic este introdus alt element: „lîngă cișmea un cîine începu să urle, săpînd pămîntul cu labele". Simbolul este folosit, de asemenea, pentru identificarea personajului la intrarea în scenă. Stoicovici, spre exemplu, „avea obloa-

nele trase la cîrciumă. El n-avea perdele la geamuri, avea obloane. Dacă era soare trăgea obloanele s-aibă somn liniștit, dacă se omorau în cuțite la răscruci, la horă, vreunii, închidea obloanele". Lumea reprezentată de Stoicovici și Costaiche, de omul cu haltere din curtea școlii este abordată prin formule ale unui aspru rechizitoriu avînd ca simbol „omizile astea verzi care dau doar ordine ...".

Glasul scriitorului, convertit în vocile Anastasiei, desfășoară, deci, o uimitoare hartă de semne și de sensuri. Forța structurii ei topice pune în valoare originalitatea uneia dintre cele mai frumoase experiențe epice din proza românească de azi.

Scrisori primite de S. Fl. Marian de la oameni de știință străini

PAUL LEU

O bună parte din volumele folcloristului și etnografului român S. Fl. Marian a atras atenția multor oameni de cultură din principalele centre universitare ale Europei timpului, cum ar fi: Paris, Leipzig, Praga, Moscova, Petersburg, Cracovia, Londra, Viena, Roma, München, Lemberg, Zürich, Graz ș.a. Academicianul bucovinean a fost vizitat la Suceava sau solicitat să dea informații, să expedieze sau să schimbe propriile-i volume cu ale altora, să ateste temeinicia unor lucrări realizate de romaniști, folcloriști sau etnografi străini, să colaboreze la periodice, antologii, dicționare, să împrumute sau să doneze cărți din biblioteca proprie, să dea autografe etc.

Numeroasele scrisori primite de etnograful și folcloristul român de la diverși reprezentanți ai culturii europene au rămas, în cea mai mare parte, necunoscute pînă la această dată [1]. Publicăm mai jos cîteva, pe care le-am descoperit la fiica folcloristului, Maria Cărăușu din Suceava (scrisorile aflîndu-se actualmente în *Fondul memorial-documentar S. Fl. Marian* din Suceava).

Auguste Émile Picot, cunoscut filolog francez, aflînd de apariția *Poeziilor poporale române*, adunate și întocmite de S. Fl. Marian, și neștiind cum să intre în posesia lor, cere ajutorul lui Vicențiu Babeș de la revista *Albina* din Pesta. Obținînd adresa studentului folclorist, Picot îi trimite următoarea scrisoare:

Paris, în 6 noiembrie 1874

Prea stimate domnule,

Vă voi fi foarte datorat domniei voastre dacă binevoiți a-mi transmite un exemplar din Poeziile poporale române *ce le-ați publicat (tomul I,* Balade, *și al II-lea,* Doine*). Dacă publicați și al III-lea tom* (Satire), *vă rog să mă înscriți pe lista prenumeranților. Modul cel mai lesne de a-mi face expediținea este de a o adresa precum urmează:*

Monsieur Picot
chez Monsieur Grenell
Haguenau
(Alsacia)

Expediținea are să se facă cu post-port.

---

[1] Cf. și Paul Leu, *S. Fl. Marian în contemporaneitatea sa europeană*, în *Cercetări istorice* (Serie nouă), VIII, Iași, 1977, p. 543—554.

Felicitîndu-vă din inimă, prea stimate domnule, pentru frumoasa iniţiativă ce aţi luat cu o publicaţiune atît de folositoare, profit de această ocaziune spre a vă exprima încredinţarea deosebitei mele consideraţiuni

Picot.

fost viceconsul al Franţei la Timişoara, acuma în Paris, 3, Place d'Eylau.

[Scrisoare în limba română, Inv. nr. 550]

De îndată, studentul Marian expediază coletul cu volumul solicitat la socrul lui Picot, în Alsacia, iar acesta îl trimite ginerelui, la Paris. Neprimindu-l, romanistul de la *Şcoala de limbi orientale* din Paris cere explicaţii de la poştă şi află că pachetul a fost returnat. Voind să intre cu orice preţ în posesia volumului de *Poezii poporale române*, Picot îşi reînnoieşte cererea, trimiţînd următoarea scrisoare:

3 Place d'Eylau, Paris, în 2 februarie 1875

Prea stimate domnule,

Către finele lunii decembrie a sosit pentru mine, în Haguenau (Alsacia), un pachet cu cărţi din Austria. Socrul meu, D. Grenell, ce l-a primit, n-a băgat de seamă ce fel de cărţi erau în pachet, ci l-a dat poştei spre a mi-l reexpedia la Paris. Au trecut însă săptămîni şi n-am primit aci nimic; am cerut informaţiuni la poşta germană şi, în fine, am aflat că pachetul ce era să fie reexpediat la Paris s-a reexpediat în Austria. Nu ştiu nici astăzi de unde pomenitele cărţi au venit, dar, fiindcă n-am primit alt răspuns de la dumneavoastră după ce am exprimat intenţiunea de a prenumera la Cîntecele poporale din Bucovina, *am crezut că pachetul era chiar volumul ieşit din această colecţiune. Vin acuma a vă ruga, domnul meu, să-mi iertaţi o eroare ce n-a venit din faptul meu şi să fiţi aşa de bun a-mi trimite un alt exemplar supt adresa:*

Monsieur Grenell

Haguenau (Alsacia)

Să nu figureze numele meu. Spezele ce le-aţi avut cu trimiterea cea anterioară mă rog să le adăugiţi la preţul cărţilor.

Primiţi, domnul meu, încredinţarea prea distinsei mele consideraţiuni

Picot

[Scrisoare în limba română, Inv. nr. 551]

În urma scrisorii de mai sus, profesorul Picot primeşte cele două volume de poezii populare pe care le adaugă altor cercetări româneşti din deceniul al optulea al secolului trecut.

Paul Meyer, fiind însărcinat de *Societatea filologică* din Londra să prezinte o dare de seamă asupra progreselor realizate de popoarele romanice pe linia cercetărilor filologice, cere ajutorul lui Picot. Raportul general al lui Paul Mayer, publicat în *Bibliothèque de l'École de Chartres*, Paris, tome XXXII, fasc. 3—4, p. 369—379 şi în *Transactions of the Philological Society for 1875—1876*, Londra, p. 119—133, remarcă activitatea folclorică a studentului bucovinean, alături de lucrările lui Titu Maiorescu, B. P. Hasdeu, Massim, Laurian, G. Dem. Teodorescu şi Ioan Maiorescu.

Referindu-se la valorificarea creaţiei populare din Ţara de Sus, Paul Meyer scria: „Basmele, cîntecele, proverbele şi obiceiurile populare române sînt foarte departe de a fi cunoscute după cum merită. De aceea trebuie să

menționăm cu interes unele publicații noi [...]. În Bucovina, domnul Simeon Fl. Marian a făcut să apară cele două dintîi volume dintr-o culegere de cîntece naționale (*Poezii poporale române*, adunate și întocmite, Cernăuți, 1875, in 8°), însă a avut nefericita idee de a interveni asupra lor și știința cea serioasă va profita puțin de colecția domniei sale".

Ultima afirmație l-a nemulțumit mult pe Marian, care a încercat să riposteze în presă. Pentru aceasta scrie articolul *Răspuns domnului É. Picot*, încredințat lui Iacob Negruzzi, la 9/21 martie 1876, cu rugămintea de a-l publica în *Convorbiri literare*. Redactorul publicației ieșene îi răspunde de îndată (la 25 martie) și îl sfătuiește: „La scrisoarea d-voastră, din 21 a lunii curente, pe lîngă care ați alăturat un răspuns la o notiță a domnului Picot, am onoarea a vă răspunde că nu mă pot uni cu ideea de a publica acest articol în *Convorbiri literare*. Un răspuns ar trebui publicat într-un jurnal francez, unul ca acela în care a scris domnul P. Meyer sau în altul, căci în *Convorbiri* este numai un extras din articolul amintit. Apoi, care ar fi rezultatul practic? Domnul Picot poate nici n-ar citi acest răspuns din *Convorbiri* și desigur nici abonații revistei. Străinii filologi nu ar putea lua cunoștință de dînsul. Cît despre românii care citesc *Convorbirile*, ei nu pot pune temei pe părerile unui străin mai mult decît pe propria lor judecată asupra poeziei populare. Răspunsul, prin urmare, îmi pare a fi fără folos, culegerea dumneavoastră trebuie să răspundă singură". (Inv. nr. 509.)

După primirea în rîndurile membrilor Academiei Române, datorită „înaltelor dumneavoastră calități și activității ce pururea ați arătat pentru dezvoltarea culturii între români", precum motiva adresa primită de la înaltul for [2], omul de știință bucovinean a atras stima și prețuirea multor personalități ale Europei timpului. În cele ce urmează reproducem dovezi ce vin în sprijinul afirmației de mai sus.

Mult stimate domnule coleg,

Mă grăbesc a vă restitui, în fine, cartea pe care mi-ați împrumutat-o cu mare bunăvoință, cu cele mai bune mulțumiri și vă rog amical să mă iertați că am reținut-o atît de mult timp.

Totodată îmi permit a vă alătura și ultima mea lucrare unde veți găsi enumerate rezultatele recentei mele călătorii.

La tratarea problemei Traiul în comitate, *în Bucovina, am voit să citez ca izvor pe cumnatul domniei voastre, dar, din păcate, am rătăcit pe undeva însemnarea cu numele său complet* [3] *și n-am putut-o găsi.*

Ce fac obiceiurile la nunți, vor fi în curînd gata pentru tipar și relațiile casnice și economice?

Sărutări de mîini stimatei doamne. Cu cele mai frumoase mulțumiri,

Dr. I. Zizič

Praga, 28 ianuarie 1889.

[Scrisoare în limba germană, Inv. nr. 833]

---

[2] Paul Leu, *Primirea lui S. Fl. Marian în Academia Română*, în *Cercetări istorice*, (Serie nouă), XI, Iași, 1980, p. 424.

[3] Ermolai Ghiuță din Ilișești — Suceava, la care omul de cultură praghez a stat în timpul cercetărilor sale prin Bucovina.

Beaumont, La Ferrière — France, 13 mai 1893

Prea onorate domn,

Am ajuns să fac cunoscut publicului francez frumoasele cîntece populare ale românilor din care regretatul Vasile Alecsandri ne-a dat deja un remarcabil eşantion.

Pregătesc o traducere a unui oarecare număr din aceste producţii apărute în diverse reviste. Eu ştiu că dumneavoastră sînteţi autorul, dar mi le voi procura dacă veţi dori să-mi indicaţi numele şi adresa editorului şi de a-mi da, în acelaşi timp, autorizaţia de a traduce diverse fragmente.

În cazul că dumneavoastră aţi dispune de un exemplar pentru biblioteca mea cu cărţi alese din literatura populară, mi le veţi trimite împreună cu autografuł dumneavoastră. Aş vrea să nu mă consideraţi indiscret şi inoportun, deoarece vă solicit această favoare fără să fi avut onoarea a fi cunoscutul domniei voastre. Cu toate acestea aş fi fericit să vă ofer omagiul modestei mele publicaţii.

Foarte onorate domn, primiţi expresia celor mai respectuoase sentimente

Ach. Millien — Laureat al Institutului, membru al Comitetului Societăţii de Tradiţii Populare.

[Scrisoare în limba franceză, Inv. nr. 238]

Dacă pe cercetătorul francez Ach. Millien îl interesau culegerile folclorice ale omului de ştiinţă român, pentru a le populariza peste graniţă, pe Hugo Schuchardt, profesor la Universitatea din Graz, l-a pasionat monografia etnografică *Insectele în limba, credinţele şi obiceiurile românilor,* pe care a comentat-o din punct de vedere istorico-lingvistic, după cum rezultă din următoarele:

Graz, Isabeterstrasse, 6, 13 ianuarie 1904

Mult stimate domnule coleg de Academie,

Mă aflu ocupat cu foarte valoroasa, substanţiala şi documentata dumneavoastră carte despre folclorul românesc ce se referă la insecte şi acest fapt m-a determinat a iniţia cercetări istorico-lingvistice, pe care sper să le termin într-un anume timp. Pentru aceasta îmi iau permisiunea să vă solicit o informaţie, în măsura în care dumneavoastră sînteţi dispus să mi-o daţi. Chestiunea nu are nici o legătură cu folclorul propriu-zis. Aş dori să mă informaţi asupra cuvintelor româneşti sau asupra formelor acestor vocabule: Hipotă, pipotă, picotă; *unde s-ar putea găsi? Picotă găsesc numai la Cihac, unde s-ar mai afla?*

Hipotă *este arătat de Damé ca fiind o formă transilvană de la* pipotă (vormagen) *la păsări. Eu nu mă pricep în această chestiune şi dumneavoastră m-aţi obliga foarte mult dacă aţi binevoi să-mi comunicaţi ce ştiţi în această privinţă. Dumneavoastră, cel puţin, aţi fi în măsură să-mi spuneţi ceva asupra folosirii lui în Bucovina. Vă rog să-mi iertaţi îndrăzneala. Eu sînt gata oricînd să vă fac un contraserviciu.*

Exprimîndu-mi admiraţia pentru cuprinzătoarea dumneavoastră lucrare de folclor, sînt cu cea mai aleasă stimă devotat,

Dr. Hugo Schuchardt,

consilier aulic, prof. univ. emerit.

[Scrisoare în limba franceză, Inv. nr. 312]

În vara anului 1892, un custode al *Muzeului de ştiinţe naturale* din Viena, venind la Suceava pentru a face cercetări antropologice, cere sprijinul

lui Marian. În urma vizitei, omul de știință român primește următoarea adresă:

ANTROPOLOGISCHE GESELLSCHAFT IN WIEN

nr. 890 *Wien, în 15 decembrie 1893*

Prea stimate domn,

Îndatorată, Asociația Antropologică din Viena are onoarea a vă exprima deosebita îndatorare și mulțumire pentru substanțialul ajutor acordat de dumneavoastră d-lui Iosif Szombaty, custode imperial și regal al muzeului i.r. aulic, cu ocazia călătoriei sale din vara trecută, cu scopul de a iniția cercetări preistorice în Bucovina.

Secretar, *Președinte,*

F. Hegel *F. Andrian.*

[Scrisoare în limba germană, Inv. nr. 694]

În 1895, academicianul bucovinean este rugat să accepte titlul de membru al asociației:

Verein für österreichische Volkskunde
Donaufeld bei Wien, Hauptstrasse, 2
Z. 1081 /95

Mult stimate domnule profesor,

Vă mulțumim și vă rămînem foarte îndatorați pentru că ați acceptat să faceți parte din Asociația Folcloriștilor Austrieci *și vă trimitem, ca dovadă, cartea de membru cu nr. 870, împreună cu statutele pentru trei florini.*

Deoarece asociația noastră înființează o bibliotecă de specialitate, conducerea v-ar rămîne îndatorată dacă ați binevoi a dona bibliotecii cîte un exemplar din lucrările domniei voastre scrise în limba română.

Cu deosebită stimă și devotament semnează

Dr. W. Hein

[Scrisoare în limba germană, Inv. nr. 527]

S. Fl. Marian a fost ales și membru al *Comisiei centrale pentru cultură și istorie* din Viena în urma colaborării cu unul dintre importanții cercetători și restauratori ai cetății de scaun a Moldovei, după cum rezultă din următoarele inedite:

Nr. 464

Prea cuceriniciei sale, domnului Simion Fl. Marian,
profesor de religie greco-orientală din Suceava

Din ordinul Comisiei centrale chezaro-crăiești pentru monumentele de artă și istorice din Viena, îmi permit a vă expedia, în numele numitei comisii, cele mai călduroase mulțumiri pentru publicațiile trimise.

Comisia centrală k.k. așteaptă cu plăcere din partea dumneavoastră comunicări corespunzătoare.

Cernăuți, 1 mai 1897

Carol A. Romstorfer, conservator k.k.

[Scrisoare în limba germană, Inv. nr. 638]

Nr. 781/Cons.

Cernăuți, 3 octombrie 1900

Prea stimate domnule coleg,

În baza referatului meu din 28 iulie 1900, nr. 770/Cons., referat căruia i-am anexat publicația dumneavoastră, Comisia centrală pentru cultură și istorie din Viena v-a numit membru corespondent în ședința din 14 septembrie a.c.

Mă bucur că am posibilitatea de a vă exprima cele mai sincere felicitări pentru această numire, rugîndu-vă totodată de a binevoi să mă ajutați și în viitor cu participarea efectivă la străduințele mele pentru ridicarea cunoașterii provinciei Bucovina.

Încheind cu cele mai cordiale salutări, semnez cu tot respectul

C. A. Romstorfer, custode k.k.

[Scrisoare în limba germană, Inv. nr. 639]

De la Paris, Henry Carnoy, autorul unui *Dictionnaire internationale des folcloristes contemporaines* ..., îi expedia o carte poștală cu următorul conținut:

7 februarie 1897, Paris, 128, Bd. Montparnasse

Domnule,

Vă adresez mostre din marele nostru dicționar biografic internațional în curs de apariție. Titlul dumneavoastră de membru al Academiei Române vă acordă un loc onorabil în dicționarul nostru, dicționar al scriitorilor populari și al societăților savanților.

V-aș ruga să-mi dați biografia dumneavoastră, foarte completă, și de asemenea fotografia dumneavoastră. Un exemplar din acest dicționar vă va fi trimis. Subscrierea a trei volume va fi redusă, în favoarea dumneavoastră, la prețul de 100 franci cu un portret gravat în lemn.

Recunoștință veșnică și vă rog să primiți respectoasele mele salutări,

Henry Carnoy, dr. în tradiții.

[Carte poștală în limba franceză, Inv. nr. 213]

În același scop S. Fl. Marian e solicitat de prof. univ. din Roma, Angelo de Gubernatis:

Roma, Via San Martino al Macao, 11

Dragă confrate,

Vă trimit și vă recomand prospectul următor. Succesul dicționarelor de scriitori scrise de mine a dovedit că ele erau utile. Se cere, după douăzeci și cinci de ani al unuia și după paisprezece al altuia, cîte o nouă ediție. Eu cred că fac mai bine prezentînd un nou dicționar [4] refăcut mai organic și mai complet, care va reuni, într-o singură familie, nu numai pe toți scriitorii de limbă și civilizație latină, ci și pe cei care s-au ocupat de limba și civilizația noastră și care ne-au adus servicii. Încercarea mi se pare frumoasă și sper că și dumneavoastră vi se va părea demnă de simpatie, de interesul și contribuția dumneavoastră.

[4] Prezentarea biobibliografică a lui S. Fl. Marian apare în Angelo de Gubernatis, *Dictionnaire international des écrivains du monde latin*, Florența, 1905, p. 952—953, și în Angelo de Gubernatis, *Supplément et index*, Florența, 1906, p. 131.

Primirea care mi s-a făcut în numeroasele călătorii în străinătate mi-a permis să mă pun în contact direct cu un mare număr dintre colegii mei din diferite țări, ceea ce mi-a înlesnit să dau Dicționarului meu o asemenea întindere și bogăție de informații pe care cu mare greutate orice alt compilator ar fi putut să și-o procure.

Bunăvoința pe care ei mi-au arătat-o mă obligă la îngrijirea cu totul specială a acestei opere, lucrare ce demonstrează inteligența și fraternitatea internațională.

Totuși nu avem de-a face cu o speculație vulgară, ci e vorba de a furniza latinilor și prietenilor lumii latine cel mai bun mijloc de recunoaștere. Opus magnum, dar luminos și care va da, fără îndoială, roade. Sper deci, dragul meu confrate, că veți fi alături de noi cu toată modestia și nerăbdarea pentru a facilita înfăptuirea unei asemenea nobile sarcini, a cărei importanță nu scapă nici judecății și nici puterii de pătrundere a dumneavoastră.

Al dumneavoastră devotat coleg,

Angelo de Gubernatis, prof. la Universitatea din Roma.

[Scrisoare în limba franceză, Inv. nr. 284]

Academia Imperială de Științe din Petersburg, dorind să beneficieze de rodul cercetărilor etnografului și folcloristului român, îi trimite, la Suceava, următoarea adresă:

Domnule,

Secția a II-a a Academiei Imperiale de Științe a hotărît:

1. de a publica, către sfîrșitul lunii august al anului 1904, o Culegere de slavologie, înțelegînd acest termen în cea mai largă accepție (istoria limbii, dialectologie, etnologie, etnografie, arheologie, artă, istoria literaturii și a civilizației, istoria țărilor slave etc.);

2. de a invita să ia parte la această culegere, în afară de slaviștii ruși și de cei din țările slave occidentale, și pe eminenții lor colegi germani, englezi, francezi, unguri, români și scandinavi;

3. de a-i ruga să colaboreze la această culegere prin articole despre problemele cele mai importante care intră în domeniul specialității lor, subiecte care să fie dezbătute sau provocate de recentele descoperiri și de noile căutări în diferite ramuri ale științelor ajutătoare, în fine, de a avea o amplă și exactă cunoștință asupra celor lăsate de slavologia secolului trecut;

4. de a redacta această culegere în limba rusă, dar, la cererea expresă a autorului, se acordă spațiu și articolelor scrise într-o limbă slavă, romanică sau germanică;

5. de a numi redactor șef al acestei culegeri pe domnul Vladimir Lamansky, membru al Academiei.

Însărcinat de Secția a II-a a Academiei cu redactarea culegerii, am onoarea de a vă ruga, domnule, să ne onorați cu prețiosul domniei voastre concurs, trimițîndu-ne comunicările pînă în luna octombrie 1903 cel mai tîrziu. Toți colaboratorii lucrării noastre vor primi 50 extrase cu articolul propriu și cîte un exemplar al culegerii.

Am plăcerea, domnule, să vă asigur de cea mai înaltă considerație, cît și de expresia celor mai distinse sentimente

Vladimir Lamansky

membru al Academiei Imperiale de Științe.

[Scrisoare în limba franceză, Inv. nr. 369]

La cumpăna celor două veacuri, S. Fl. Marian devenise o personalitate de reputație europeană, după cum o confirmă și următoarele solicitări:

Lemberg, 10 noiembrie 1897

Prea stimate domnule profesor,

Înainte de toate, mă rog stăruitor de iertare că îndrăznesc, prea stimate domnule profesor, a vă incomoda, deși vă sînt cu totul necunoscut. Dar eu știu că dumneavoastră sînteți unul dintre cei mai importanți savanți și cunoscători ai literaturii populare românești. De aceea îndrăznesc a apela la bunătatea dumneavoastră în această privință și vă cer sfat și ajutor.

Lucrez în prezent la istoricul literaturii și răspîndirii unei rugăciuni populare apocrife ruseți și a unei amulete care e cunoscută sub titlul de Visul Maicii Domnului. *Este vorba de originea acestei rugăciuni, dacă provine din Apus, așa cum afirmă profesorul Weisselowscky din Petersburg, sau din Bizanț, cum bănuiesc eu. La această din urmă presupunere a mea m-a condus anume un monument literar român editat de Hasdeu. Căci chiar dacă românii au această rugăciune, deși ei nu au avut nici o relație de corespondență cu occidentul catolic, atunci rugăciunea nu poate veni decît din Bizanț sau ea poate avea o variantă. Însă cu excepția manuscrisului antic, în speță, îmi lipsesc tocmai celelalte dovezi. Din această cauză mă adresez dumneavoastră, mult stimate domnule profesor, cu rugămintea stăruitoare să binevoiți a-mi comunica dacă nu ați găsit o asemenea rugăciune în vechea tradiție românească, în vreun manuscris sau în actuala tradiție populară. Rugăciunea povestește despre visul Maicii Domnului în care ea prevede patimile și răstignirea fiului ei și apoi le povestește. Cine va cunoaște această rugăciune se va ruga sau va păstra-o scrisă ; atunci păcatele vor fi iertate sau aceluia îi vor fi răsplătite pe lumea aceasta faptele. Din această cauză masele populare păstrează acest vis ca amuletă. Rugăciunea a fost apoi încadrată în* Scrisorile cerești.

Afară de aceasta, vă mai rog, prea stimate domnule profesor, să binevoiți a-mi comunica adresa d-lui Lazăr Șăineanu, autorul Basmelor române *și al* Istoriei filologiei române.

Rămîn cu distinsă stimă, al d-voastră

I. Iaworsky

Adresa mea este : scriitor Iulian Iaworsky, Lemberg, Hausnergasse, 6
P.S. Cu această ocazie îmi iau libertatea de a vă trimite, prea stimate domnule profesor, recenta mea broșură din folclorul rus.

Iaworsky.

[Scrisoare în limba germană, Inv. nr. 334]

Kronschtad, 11 august 1892, str. Cacova de Sus, 8

Prea stimate domnule profesor,

Spre regretul meu, aflu aici că cele trei volume ale dumneavoastră de Cîntece populare românești *sînt epuizate* [5]. *Pe ele contasem foarte mult în vederea alcătuirii unei antologii de poezie populară românească la care lucrez în prezent. N-ați putea dumneavoastră să-mi recomandați o cale prin care să mi le pot procura? sau poate că mai posedați vreun exemplar de care v-ați putea lipsi în favoarea mea? M-aș revanșa cu broșurica* Cîntece populare franceze, *care a apărut cu un an în urmă.*

Primiți, prea stimate domnule profesor, asigurarea desăvîrșitei mele considerații, cu care rămîn al dumneavoastră devotat

Dr. J. Ulrich, profesor de filologie romanică la Universitatea din Zürich.

[Scrisoare în limba germană, Inv. nr. 800]

Prea onorate domnule profesor,

Nu-mi luați, vă rog, în nume de rău această scrisoare. Ca unul ce strîng folclor, voiesc a vă ruga: arătați-mi, prea onorate profesor, unde aș putea afla lucrările domniei voastre despre sărbătorile poporului român și despre datinile și obiceiurile religioase.

Fără cărțile profesorului S. Fl. Marian sînt ca fără mîini.

Dacă mă încredințați cu răspunsul dumneavoastră, fie în limba galică, fie în limba germană, atunci adresați-vă:

Rusia, Caucazus, Sotchi.

Cu cele mai înalte sentimente de stimă, al dumneavoastră prea onorat profesor,

Paulus Rossieff, 18 septembrie 1913, Sotchi

Pavel (Paulus) Ampolievsk Rossieff.

[Scrisoare în limba germană, Inv. nr. 641]

Cu profesorul universitar din Leipzig, Gustav Weigand, S. Fl. Marian s-a împrietenit și a colaborat încă de pe cînd acesta făcea cercetări și recolta materiale lingvistice din satele bucovinene, cu care ocazie a fost și oaspetele folcloristului și etnografului de la Suceava. În urma propunerii făcută de M. Friedwagner, S. Fl. Marian împreună cu Weigand au lucrat la elaborarea și definitivarea chestionarului folosit la adunarea materialului necesar *Culegerii de cîntece populare românești din Bucovina*, ce urma să fie tipărită în limba germană. Cu ocazia unui an nou, profesorul german îi trimite lui S. Fl. Marian următoarea felicitare:

GUSTAV WEIGAND

Mult stimate domnule Marian,

În amintirea prea plăcutelor ore petrecute în ospitaliera dumneavoastră casă, vă transmit, atît dumneavoastră, cît și membrilor familiei dumneavoastră, cele mai cordiale urări cu prilejul Anului nou.

---

[5] J. Ulrich se referea la volumele: *Poezii poporale din Bucovina*, Botoșani, 1869, *Poezii poporane române*, Cernăuți, tomul I, 1873, și tomul al II-lea, 1875.

Fotografia alăturată înfățișează doi țărani bătrîni din Bosanci.
Cu cele mai bune salutări,

G. W.

[Felicitare în limba germană, Inv. nr. 827]

Cartea poștală purtînd chipul celor doi săteni români se mai păstrează și astăzi în *Fondul memorial-documentar S. Fl. Marian* din Suceava. Legăturile de prietenie, respect și colaborare dintre cei doi oameni de știință au fost constante și durabile. La numai două zile de la stingerea din viață a lui S. Fl. Marian, profesorul de la Universitatea din Leipzig își arăta compasiunea într-o scrisoare către Leontina Marian[6].

[6] Vezi scrisoarea adresată Leontinei Marian în Paul Leu, *Ecouri internaționale la moartea lui S. Fl. Marian*, în *Convorbiri literare*, nr. 4, aprilie 1982, suplimentul *Pagini bucovinene*, p. III—IV; *ibidem*, scrisoarea lui Jan Urban Jarník.

Note etnologice la *Zburătorul* de Ion Heliade Rădulescu*

NICOLAE CONSTANTINESCU

1. Sorgintea folclorică a celebrei balade *Zburătorul* de I. H. Rădulescu a părut majorității comentatorilor atît de evidentă, încît puțini au fost aceia care să-și fi pus problema identificării *sursei sale reale.* A contribuit la aceasta, ca în multe alte cazuri, și autoritatea afirmației călinesciene („Punctul de plecare este mitul Zburătorului, așa de răspîndit încît îl cita și D. Cantemir"), autoritate întărită de includerea „Zburătorului", „mitul erotic", între *miturile fundamentale* ale literaturii române („Neavînd o literatură de analiză a dragostei, a fost firesc ca poeții români să coboare la momentul primitiv, la mitul invaziunii instinctului erotic la fete") [1].

Deși, fără îndoială, poemul lui Heliade se prezintă ca un întreg, ca un tot unitar a cărui semnificație se degajă tocmai din articularea măiestrită a părților, în construcția lui se pot identifica, fără dificultate, trei secvențe constitutive, bine marcate atît la nivelul conținutului de idei pe care îl transmit, cît și din punctul de vedere al modalităților poetice la care recurge autorul. Este vorba, după cum se știe, despre *(1)* o confesiune lirică, *(2)* o descriere de natură și *(3)* un comentariu obiectiv asupra întruchipării mitologice românești cunoscută sub numele de „zburător". În funcție de interesul studiului, fiecare comentator s-a oprit cu precădere asupra unuia sau altuia dintre constituenții poemului, lăsînd, fatal, în umbră celelalte părți. În ceea ce ne privește, vom stărui asupra ultimei părți a poemului, cu intenția de a depăși afirmațiile vagi, generale și, uneori, contradictorii care i-au fost consacrate și de a stabili, pe cît posibil, raportul real dintre fondul etno-folcloric autohton și balada lui I. H. Rădulescu.

2. Se cuvine să menționăm aici diversitatea terminologică sub care apare ceea ce am numi „etimonul" folcloric al poemului heliadesc la diferiții comentatori: *„mitul* zburătorului" (G. Călinescu), *„legenda"* (D. Popovici), *„motiv folcloric"* (T. Vârgolici, Al. Bistriținu), *„cazul* numit în folclor «lipitură »" (Al. Piru), *„datini și credințe străvechi"* (I. Pillat), *„credințe populare și aspecte specifice basmului"* (manualul de *Literatură română* pentru clasa a IX-a, ed. 1980) etc. Uneori termenii „mit" și „motiv" sînt folosiți într-un fel

* Textul de față reprezintă versiunea ușor modificată a comunicării susținute la sesiunea organizată de S.S.F. în colaborare cu Facultatea de limba și literatura română din București „cu tema Ion Heliade Rădulescu — educator al epocii sale. 180 de ani de la nașterea scriitorului", Tîrgoviște, 8 mai 1982.

[1] Cf. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Ediția a II-a, București, Editura Minerva, 1982, p. 148; v. și p. 60.

de „comutație liberă", ca și cum ar fi sinonimi [2]. În mare, după cum se vede, terminologia pendulează între etnologie și literatură, poziție într-un fel explicabilă prin chiar natura materialului în discuție.

Trebuie să precizăm însă de la început că la data cînd a fost creată balada (*Zburătorul* a apărut în *Curierul românesc*, nr. 9 din 4 februarie 1844) nu (mai) exista în cultura românească un *mit* propriu-zis, nici în sensul pe care acesta îl avea pentru primitivi („istorie adevărată", „sacră", „exemplară și semnificativă"), nici în sensul în care mitul era resimțit de antici (ca „fabulă", „ficțiune", „invenție"[3]). Se știe foarte bine că în culturile de tip folcloric miturile primitive nu s-au păstrat în forma lor genuină, ci au fost, uneori, încorporate în producții folclorice, în metafore sau imagini poetice, în povestiri și legende, în balade sau basme, ori li s-a păstrat doar amintirea în credințe și tradiții. Așadar, dacă va fi existat un mit al zburătorului, acesta intrase în disoluție cu mult timp înainte ca Heliade să-și fi alcătuit compunerea, atîta vreme cît D. Cantemir, citat în sprijin pentru autentificarea existenței și vechimii acestuia, îl comentează la începutul veacului al XVIII-lea cu detașarea raționalistă a omului de știință, dar și cu umorul propriu omului din popor, pentru care mitul își pierduse orice urmă de sacralitate: „Ei zic că este o nălucă, un om tînăr frumos, care vine noaptea la fete mari, mai ales la femeile de curînd măritate și toată noaptea săvîrșește cu dînsele lucruri necuviincioase, cu toate că nu poate fi văzut de ceilalți oameni, nici chiar de cei care îl pîndesc. Iar noi am auzit că unii bărbați însurați mai inimoși au prins asemenea zburători și, cînd au aflat că sînt făpturi cu trup ca și alții, i-au pedepsit cum li se cădea"[4]. Această scurtă relatare a lui D. Cantemir poate fi considerată, nu fără temei, un soi de *memorat*, povestire „la mîna a doua" („... iar *noi am auzit* ...") a unei întîmplări adevărate sau căreia autorul îi acordă creditul său.

Dacă mitul ca atare își încetase, desigur, existența, iar amintirea lui se păstra în forme literare de tipul celei menționate mai sus, este firesc, desigur, să ne întrebăm pe ce și-a bazat Heliade construcția sa poetică, ce a constituit sursa sa de inspirație, ce a putut să preia el din fondul folcloric și care este distanța dintre ceea ce poetul ar fi putut cunoaște din realitatea folclorică a epocii sale și poemul său. O lectură comparată a ultimei părți a baladei lui I. H. Rădulescu și a mulțimii de date consemnate de culegătorii de folclor în ultimii 100 și ceva de ani scoate la iveală similarități nebănuite între felul în care zburătorul apare în „cea dintîi baladă cultă" românească și modul cum acesta era văzut de popor.

3. După credințele populare consemnate în răspunsurile la *Chestionarele* lansate de B. P. Hasdeu [5] în 1877 și 1885, zburătorul e „ca un sul de foc" (6 atestări), „sul luminos" (2 atestări), „strălucitor" (1), „roșu" (1), „ca focul"

[2] „*Mitul* a reținut atenția poeților C. Stamati, C. Negruzzi, C. Bolliac, M. Eminescu, T. Arghezi. Heliade tratează *motivul* în spirit clasic" (Iordan Datcu, *Introducere* la *Zburătorul. Balade culte românești*, Ediție îngrijită și introducere de ..., București, Editura Minerva, B.P.T., 1973, p. XIII).

[3] Cf. Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, București, Editura Univers, 1978.

[4] D. Cantemir, *Descrierea Moldovei*, București, Editura Tineretului, 1961, p. 187.

[5] Vezi I. Mușlea — Ov. Bîrlea, *Tipologia folclorului românesc din răspunsurile la Chestionarele lui B. P. Hasdeu*, București, Editura Minerva, 1980.

(1), „galben ca focul" (1), care zboară (2), „se arată noaptea pe cer" (1). De asemenea el e „ca o fâşie de foc" (2) sau „ca o flacără" (1), ca o flacără roşie (3), de foc (1), ca „o pară luminoasă" (1). După cum se vede, nu mai puţin de 23 de atestări asociază zburătorul cu focul şi, implicit, cu lumina, ceea ce corespunde în planul poemului lui Heliade primelor două versuri ale părţii a treia: „Dar ce *lumină* iute ca *fulger* trecătoare / Din miazănoapte *scapă* cu urme de *schintei?*"

Interogaţia „Vro stea mai cade iară?" îşi are, de asemenea, sursa în concepţia populară despre zburător, văzut ca „o stea lungă care vine deasupra casei" (1 atestare), o stea căzătoare care „se lasă la oameni pe coş" (1). Cea de a doua parte a versului („Vrun împărat mai moare?") se întemeiază, la rîndul său, pe o credinţă foarte răspîndită, atestată în peste 250 de localităţi, potrivit căreia dacă o stea cade „moare un om" şi pe alta, la fel de răspîndită, după care la căderea unei stele „moare un împărat, un crai, un om « însemnat » sau se prăbuşeşte o împărăţie" (17 atestări).

Ultimul vers al strofei („Ori e, să nu mai fie! vro pacoste de zmei?"), formulat tot interogativ, dar dînd, de fapt, răspunsul la întrebările de înainte se păstrează tot în domeniul credinţelor despre zburător, asimilat de mulţi informatori cu zmeul. Astfel, în multe localităţi zburătorul este cunoscut *numai* sub acest nume, în timp ce în altele se întrebuinţează paralel ambii termeni (15 atestări). Să notăm că, mai tîrziu desigur, T. Pamfile reţinea numele de *Smeu, Smău* înaintea aceluia de *Sburător* sau de *Ăl-mai-rău, Ceasul-rău* sub care această reprezentare mai este cunoscută [6].

Am putea spune că nu există sens, nuanţă sub care zburătorul apare în credinţele populare care să nu-i fi fost cunoscute şi lui I. H. Rădulescu. Astfel, în strofa următoare apar calificativele „împielitatu" şi „spurcatu", ambele formulări tabuistice pentru „drac", „diavol". Nu mai puţin de 20 de atestări spun despre zburător că e „dracu' însuşi", „un drac", „o nălucire diavolească", „o închipuire drăcească", „un duh necurat" etc. [7].

Locul de penetraţie a zburătorului în casele oamenilor este „coşul sau hornul casei" (35 de informaţii); o informaţie este chiar mai categorică („z. intră *numai* pe coş"), o alta — ceva mai largă („pe coşurile sau pe ferestrele oamenilor"). T. Pamfile, care cunoscuse, fie şi parţial, răspunsurile la *Chestionarele* lui Hasdeu, consemnează acelaşi itinerar: „S. scoboară noaptea în casele oamenilor pe coşuri" [8]. În poemul lui Heliade citim versul: „Şi drept *pe coş*, leicuţă!".

A treia ipostază sub care este figurat zburătorul în credinţele populare şi în balada lui I. H. Rădulescu este aceea de „balaur". Din 12 informaţii diverse reiese că zburătorul „E ca un şarpe mare sau balaur", „luminos", „de lumină", „care zboară", „e roşu ca focul", „sau ca para lui", „scoate foc pe gură", e „fiinţă de foc" în formă de şarpe. După T. Pamfile, zburătorul „... este un spirit răufăcător care [are] înfăţişarea de *balaur întraripat*, cea de şarpe,

[6] T. Pamfile, *Mitologie românească*, I, 1916, p. 244.
[7] Cf. I. Muşlea — Ov. Birlea, *op. cit.*, p. 190.
[8] T. Pamfile, *loc. cit.*

« așa ca crocodilul » ". Scriitorul „rescrie" toate aceste calități ale întruchipării mitologice în versul „Balaur de lumină cu coada-nflăcărată".

Nici versul „Și pietre nestimate lucea pe el cu foc" nu e o invenție exclusivă a poetului. Asimilat zmeului sau balaurului — altul decît cel din basme — zburătorul este văzut în popor în această ipostază pirică: „lasă pe gură văpăi de foc" (1 atestare) sau „pietre scumpe" (1), iar cînd pleacă, scîntei (1). (A se compara și cu v. 2, comentat mai sus.)

În sfîrșit, zburătorul *este om* (10 atestări: „un tînăr înalt și subțire", „aproape nebun de amor", un om „iubit foarte tare" etc.), sau *poate să se metamorfozeze în om* (29 de atestări: z. „se preface, ia chip, « formă » sau înfățișare de om", „de ființă frumoasă", „de bărbat sau de femeie", de „om foarte frumos", „ia chipul iubitului" sau „al iubitei" etc. [9]). Heliade reține din credințele populare ideea de tinerețe („*june* cu dragostea curată" și „ca brad // un *flăcăiandru*") și de frumusețe („și tras ca prin inel // Bălai, cu părul d-aur !"). Dar cum în viziunea populară portretul fizic al zburătorului nu este prea clar conturat, scriitorul recurge la o stereotipie folclorică, ce va fi căpătat notorietate mai tîrziu prin *Mioriția* lui V. Alecsandri („Mîndru ciobănel // Tras ca prin inel") și la un topos romantic. De notat că imaginea aceasta a zburătorului lui Heliade va fi contrazisă de noptatecul Eminescu, la care citim: „Zburător cu *negre* plete ...", față de *„bălai*, cu părul *d-aur*" la înaintașul său.

Acțiunea malefică a reprezentării („Cum o fi chinuind-o !") vine, de asemenea, din fondul vechi de credințe, consemnate ca atare: „o chinuiește" („căznește") „„o muncește [trudește] toată noaptea", „pînă-n zori", „în toate chipurile", „o frămîntă" (sau zobește), „o ciupește" (pișcă), „o mușcă", „o bate" etc. — nu mai puțin de 57 de atestări [10].

Timpul cînd întruchiparea acționează („-n somn colea mi-ți vine"), legătura cu visul („-ncepe de visează"), paloarea, slăbiciunea, starea de neliniște a „victimei" sînt toate consemnate ca atare și în credințele populare la care ne-am raportat pînă acum și nu are sens să înmulțim exemplele. Cele de pînă aici vor fi fost, credem, suficient de convingătoare.

4. Așadar, nu de la un mit, nici de la o legendă sau de la un motiv folcloric a pornit I. H. Rădulescu în întreprinderea sa, ci de la un vast fond de credințe și reprezentări mitologice, vii în conștiința populară chiar și astăzi. Cînd, în 1943, I. Pillat afirma că *Zburătorul* „e actul de naștere al liricii moderne române, tocmai fiindcă reușește să contopească într-un tot armonios și într-o formă estetică valabilă și astăzi *datini și credințe străvechi ale poporului nostru* (s.n.) cu sentimente permanente și adînc omenești" [11], intuia un adevăr altminteri la îndemîna oricui.

De aceea nu este lipsit de interes să luăm în discuție opinia autorilor manualului de *Literatură română* pentru clasa a IX-a care indică, alături de „credințele populare" drept sursă a poemului heliadesc „unele personaje din basme". Adoptarea, în lectura textului, și a perspectivei etnologice ar fi împiedicat apariția confuziei între „balaur" și „zmeu" din balada cultă și din credințele populare, pe de o parte, și omonimele lor din basmul fantastic. Ne

---

[9] I. Mușlea — Ov. Bîrlea, *op. cit.*, p. 191—192.
[10] I. Mușlea — Ov. Bîrlea, *loc. cit.*
[11] I. Pillat, *Aportul folclorului la poezia nouă românească*, 1943.

aflăm, clar, în fața a două realități culturale distincte sau, în orice caz, pe două paliere deosebite ale culturii populare: sistemul de credințe și reprezentări mitologice, pe de o parte, și basmul ca „operă de creație literară" (cf. G. Călinescu), pe de alta. Balaurul din legende se înfățișează astfel: „Trupul e de șarpe, sau chiar de om, atît că are coadă și cap de crocodil, sau jumătate om, jumătate șarpe cu solzi de pește, sau șarpe cu cap de cal"[12], imagine care îl apropie de zburător. Balaurul din basme este „de ordinar hydric, dar și cu manifestări pirice, simbolizînd pătura acvatică și răbufneala vulcanică și infernală a subsolului, fără raport la materia organizată în cristale. El este prin definiție distrugător și rău și, spre deosebire de zmeu și de șarpe, totdeauna ostil omului. Caracterologic el reprezintă vrăjmașul eroului, piedica în drumul său, opreliștea la punte, spaima ce te face să eziți și să te întorci din drum"[13]. Nici una dintre aceste trăsături nu se regăsește în „fizionomia" balaurului-zburător. În același sens trebuie operată o distincție între zmeul din credințe (și legende, uneori) și zmeul din basme. După credințe, el „ar reprezenta ultima etapă a evoluției șarpe-balaur-zmeu"; „poate proveni din balaurul care a supt la vaca neagră"; zmeii „au aceleași atribuții acvatice ca și balaurii, dar locuiesc de preferință în copaci". În calitatea lui de zburător, zmeul „e o ființă aeriană cu atribute fantastice: varsă foc prin gură, umblă «cu o falcă-n cer și cu alta-n pămînt», iar pe cap poartă o piatră nestemată care luminează «ca soarele». E dominat de erotism, de aceea ocupația de căpetenie este furtul fetelor frumoase"[14]. În legătură cu această caracteristică a sa, zmeul apare, diferențiat, în două specii folclorice: în povestirile despre întîmplări trăite (povestiri despre întîlniri cu supranaturalul, *memorate*) care au, uneori, șansa să devină, prin generalizarea „experienței" cu supranaturalul trăită de un individ, legende, și în basmul fantastic. În povestirile din primul tip zmeul este asimilat integral zburătorului: „Ne spunea tata că avea o soră nemăritată și venea *zmeul* la ea. Îi bătea în ușă și ea ieșea afară la zmeu. Și-a învățat-o oamenii să se urgă cu untura de zmeu și să ungă și clanța de la ușă. Și a venit zmeul și a bătut în ușă și mamă-sa a încuiat ușa. Și zmeul a bubuit. Și a cîntat cocoșii și zmeul a pcgnit și a murit»[15]. Sau, într-altă povestire: „Și m-am dus în casă cu ea și mi-a povestit. «— Uite, mă, Ioniță, uite vine bala aia de zmeu la mine.» «— Și cum vine la...? Ce face cu tine?» «Ia, uite, mă canunește, mă...» «— Și cum e el, cum, cum e?» «— Păi, (zi)ce, ca ș-un băiat, așa, băia' frumos, 'ice.» «— Ia stai, bă, fi-ți-ar zmeu-al dracu', stau eu aci. Sî vedem ce e? Ce face zmeu?» etc..."[16]

Cu totul altele sînt conotațiile cu care sînt încărcate „aceste ființe grandios telurice" care sînt zmeii din basme: „Zmeul reprezintă o expresie a naturii anorganice impetuoase, a lumii minerale (aramă, fier, argint, aur, topaz, dia-

[12] Pentru amănunte, vezi Ovidiu Bîrlea, *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1976, p. 23 și urm.

[13] G. Călinescu, *Estetica basmului*, București, Editura pentru Literatură, 1965, p. 48—49.

[14] Ov. Bîrlea, *Mică enciclopedie*..., p. 457—463.

[15] *Apud* Mihai Pop, *Unele considerații în legătură cu legendele*, în vol. *Folclor din Țara Loviștei (Boișoara)*, 1970, p. 165.

[16] *Poveste despre zmeu*, informator: Ioniță Piloiu de 82 de ani din Bumbuiești, în vol. *Folclor din Țara Loviștei (Boișoara)*, p. 173—174.

mant), a bogăţiilor de pe tărîmul celălalt, precum şi a forţelor telurice latente, a focului în primul rînd şi de asemenea a dezlănţuirilor meteorologice, precum ploaia cu vijelie. Din punct de vedere psihologic, zmeul este individul dotat cu o mare putere de intimidare ce nu rezidă în inteligenţă, gladiatorul, tiranul sanguinar, încurcat în faţa ingeniului şi a oricărei operaţii intelectuale ..."[17]. Se impune din nou constatarea că nici una dintre trăsăturile zmeului din basme nu i se potriveşte zmeului din balada lui I. H. Rădulescu. Rezultă că sursa imaginii atît de complexe şi atît de vii a zburătorului heliadesc se află clar în fondul de credinţe, de superstiţii şi de reprezentări mitologice populare, pe care cercetările etnologice mai vechi şi mai noi le-au consemnat în număr mare pe întreg întinsul ţării.

4. Bun cunoscător al folclorului muntenesc, poate că pînă la o vîrstă el însuşi un *in-sider*, un purtător de folclor, I. Heliade Rădulescu nu a avut nevoie să se „documenteze", să culeagă material pentru scrierea poemului său. De altfel, materialul cuprins în răspunsurile la *Chestionarele* lui B. P. Hasdeu, la care s-a făcut adesea trimitere, constituie exact fundalul „cultural", dacă se poate spune aşa, din care a „crescut" balada *Zburătorul*. Dacă, după cum arată I. Muşlea, materialul acesta „ne aduce culegeri de la generaţia din jurul anului 1850"[18], iar poemul lui Heliade a fost scris şi a apărut în 1844, înţelegem mai bine similitudinile, chiar suprapunerile dintre imaginile poetice ale zburătorului şi reprezentările populare ale acestuia. Poetul a selectat din fondul etno-folcloric care îi stătea la dispoziţie şi pe care îl cunoştea direct, nemijlocit, acele elemente care i s-au părut pertinente pentru ilustrarea temei propuse şi le-a ordonat după criterii estetice, partea lui de „invenţie" în acest segment al poemului fiind relativ limitată.

Am putea să-i dăm, în acest sens, dreptate lui D. Popovici care considera că „în conciziunea lor versurile în care Heliade arată pe Sburător călătorind prin spaţii califică minunat vederea scriitorului, limitată la *straturile de suprafaţă* (s.n.), acelea pe care le exploata legenda (*sic* !) şi în forma ei populară"[19].

Într-adevăr, Heliade mînuieşte cu pricepere, cu abilitate chiar, în această ultimă parte a *Zburătorului*, lexicul culturii populare. El *selectează* cu grijă din acesta elementele de credinţă care aveau în ele însele un indice de poeticitate şi le *combină* într-o structură poetică suficient de coerentă. Acolo unde lexicul folcloric [20] nu oferea materialul de construcţie necesar, autorul a recurs la unele „prefabricate" de tip romantic, semnalate mai sus. Între cele două seturi de elemente nu există, desigur, o incompatibilitate, dar între ele se instituie, totuşi, o stare de tensiune, caracteristică nu numai poemului lui Heliade, ci întregii poezii a epocii respective, caracterizată de altfel, prin „amestecul vîrstelor şi modelelor"[21].

---

[17] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 36.

[18] I. Muşlea — Ov. Bîrlea, *op. cit.*, p. 71.

[19] D. Popovici, *Romantismul românesc*, Bucureşti, Editura Tineretului, 1969, p. 199.

[20] Lexicul folcloric nu trebuie confundat cu vocabularul popular; prin lexic folcloric se înţeleg acele micro-unităţi semantice, verbalizate adesea, care circulă ca atare în diversele straturi ale culturii populare, în legătură cu o reprezentare mitologică, cu un personaj etc.

[21] Cf. Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, Bucureşti, Editura Minerva, 1972.

Comunicarea orală și problema creativității în învățarea limbii române ca limbă străină*

GHEORGHE DOCA

1. Obiectivul central al oricărei metode de predare a limbilor străine este de a-l face pe *elev* (= cel care învață, cf. engl. *learner*) capabil să intre în „conversație liberă", producînd astfel exprimări cu sens, absolut normale, pe care nu le-a mai auzit sau produs înainte în exact același mod (cf. Hayes, 1965, p. 288). Mai concret, termenii problemei au în vedere modul cum poate fi condus elevul spre „libera elaborare a materialului învățat în acte creative de comunicare" (cf. Titone, 1971, p. 215).

Pusă în acești termeni, creativitatea în învățarea limbilor străine este similară cu creativitatea în utilizarea limbii în genere. În acest sens, trebuie precizat că nici behaviorismul, nici teoria gramaticilor generativ-transformaționale nu oferă răspunsuri pe deplin validate de realitatea comunicării sau de cercetările teoretice și experimentale. Caracterul creator al utilizării limbii nu poate fi explicat prin mecanismul condiționării S-R (stimul-răspuns). Dacă lucrurile ar sta așa cum presupune teoria behavioristă a învățării limbii, ar trebui ca fiecare individ să dispună de un repertoriu constituit de răspunsuri verbale gata făcute, din care el ar alege răspunsul potrivit la un anumit stimul. Statistica oferă, însă, datele care demonstrează falsitatea acestei ipoteze printr-o reducere la absurd *sui-generis*: simpla producere (necum învățarea !) a celor 10^{20} enunțuri de care dispune în mod normal un locutor al limbii engleze ar cere un interval de timp de 100.000.000 de secole (cf. Miller, 1965, p. 299). Trecînd în domeniul învățării limbilor străine, s-a făcut constatarea că predarea bazată pe „pattern drills" și „pattern practice" — procedee inspirate din teoria behavioristă a învățării limbii — „nu contribuie direct la dezvoltarea folosirii libere, creative a limbii în situații de comunicare autentică" (cf. Titone, 1971, p. 215).

În ceea ce privește modelul gramaticii generativ-transformaționale — considerat de creatorii lui ca un model adecvat din punct de vedere psihologic, deci și al creativității, în raport cu modul de funcționare a limbii — menționăm aici doar faptul că numeroase studii experimentale (vezi, între altele, Gough, 1965; Slobin, 1966) n-au validat acest model care ignoră actul comunicării sau îl simplifică excesiv, neluînd în considerare anumiți factori, cum este, de ex., factorul reprezentat de context (cf. Uhlenbeck, 1967) sau cel implicat de interpretarea semantică (cf. Jakobovits, 1969). Aceste observații coincid cu

---

* Comunicare prezentată la sesiunea-dezbatere cu tema „Teorie și practică în studiul limbii și literaturii române (II)", Oțelul Roșu, 29 mai 1982.

unele dintre elementele esenţiale pe care le evidenţiază analiza psiholingvistică a comunicării, corespunzător teoriei şi metodologiei elaborate de T. Slama-Cazacu (vezi, între altele, Slama-Cazacu, 1959; 1968, Partea întîi).

2. Relativ la creativitatea învăţării limbilor străine, diversele orientări metodologice pun accentul îndeosebi pe determinarea conţinutului predării în funcţie de situaţiile concrete în care urmează să fie folosită limba străină (vezi, de ex., Munby, 1981) sau pe introducerea unor anumite tipuri de exerciţii cum sînt: „jocurile de creativitate" şi „tehnicile de simulare, de *mise en situation*" (cf. Vişan, 1980, p. 157) sau „exerciţiile funcţionale", concepute ca „o modalitate menită să depăşească faza deprinderilor mecanice" (cf. Şerban, Ardelean, 1980, p. 40—42). Reţinînd din aceste referiri necesitatea de a dezvolta, prin exerciţii adecvate, creativitatea, vom observa că nu toate tipurile de exerciţii propuse în vederea atingerii acestui scop corespund pe deplin folosirii limbii în situaţii reale de comunicare. Unele tipuri de exerciţii, cum sînt: „interviuri (exemplu: intervievarea unei persoane care a făcut o călătorie în ţară sau străinătate)", *„jeux de rôles* (exemplu: un elev primeşte rolul de dirijor şi-şi formează o orchestră cu ajutorul colegilor)" (vezi Vişan, 1980, p. 159) prezintă, virtual, premisele unei utilizări creatoare a cunoştinelor de limbă dobîndite de elev; altele, însă, cum sînt: „dezbateri (exemplu: dezbatere asupra mijloacelor de transport în comun)" (vezi Vişan, 1980, p. 159), „Puneţi cuvintele din paranteze la forma corectă: Pe bancă (a fi) nişte (caiet) şi nişte (carte). Ea (a trebui) (a da) un telefon [...]" sau: „Alegeţi cuvintele *a dori* şi *a trebui* şi puneţi-le la locul şi la forma cerută de sens: ... să mergem la concert, pentru că ne place muzica. Voi nu ... să lipsiţi de la cursuri dacă vreţi să ştiţi la examene. [...]" (vezi Şerban, Ardelean, 1980, p. 95—97) corespund în mică măsură obiectivului pe care şi-l propun.

În ceea ce ne priveşte, fără a respinge total unele dintre contribuţiile aduse de diversele orientări metodologice în legătură cu creativitatea învăţării limbilor străine, considerăm că la baza rezolvării acestei probleme trebuie aşezate rezultatele analizei psiholingvistice a realităţii procesului de comunicare. În acest sens, ne propunem, în cele ce urmează, să evidenţiem cîteva dintre implicaţiile pe care le are în predarea-învăţarea limbilor străine — cu aplicaţii directe la predarea-învăţarea limbii române ca limbă străină — unul dintre elementele esenţiale ale comunicării şi anume *caracterul de dialog al comunicării*.

3.0. Analiza psiholingvistică a actului de comunicare relevă că „Ipostaza fundamentală a limbajului este o situaţie de dialog [...] " (Slama-Cazacu, 1968, p. 58). Faptul că în comunicarea reală se întîlneşte, ca trăsătură generală, existenţa corelată a doi poli — la unul aflîndu-se *emiţătorul* şi la celălalt *receptorul*, precum şi faptul că relaţia dintre aceşti poli este *bilaterală*, în sensul că „fiecare partener reprezintă, virtual, posibilitatea de a juca şi celălalt rol", şi *reversibilă*, în sensul că receptorul poate deveni, în ansamblul său, emiţător şi invers (cf. Slama-Cazacu, 1968, p. 56) — prezintă o importanţă primordială pentru adaptarea metodelor de predare şi a exerciţiilor de învăţare în funcţie de cerinţele extrapolării de către elev a cunoştinţelor dobîndite la orele de limbă.

3.1. Principiul dialogului este unanim admis în didactica modernă a limbilor străine, dar aplicarea lui este limitată: numai textele introductive sînt, de obicei, dialogate, iar exercițiile de conversație au o pondere mai mare decît în cadrul metodelor tradiționale. Simpla parcurgere a diverselor manuale de limba română pentru străini, chiar a celor mai recente, este edificatoare în acest sens: multe exerciții sînt simple înșiruiri de enunțuri, fără nici o legătură între ele (uneori, nici măcar tematică). Prin urmare, o primă problemă pe care o pune recunoașterea rolului primordial al dialogului în actul de comunicare reală se referă la necesitatea extinderii diverselor forme de întrebări și răspunsuri la toate exercițiile, iar nu numai introducerea lor în cele așa-zise de conversație. Prezentarea sub formă de întrebări și răspunsuri este posibilă indiferent de structura gramaticală sau de regula la care se referă exercițiile. Practic, chiar din prima lecție, după introducerea verbului *a fi* se pot prezenta exerciții dialogate:

— italian/francez → — El este italian?
— Nu, el nu este italian, el este francez.

— suedez/danez
— turc/bulgar
— norvegian/spaniol
— german/olandez
— american/englez etc.

— în cameră → — Voi nu sînteți în cameră? — Ba da.
— Ba da. Noi sîntem în cameră.

— în casă
— în hotel
— în curte
— în grădină etc.

Unele exemple în acest sens găsim în *Rumänisch für Sie* (München, Max Hueber Verlag, 1976) de M. Caragiu-Marioțeanu și E. Savin, deși se poate face observația că autoarele nu sînt consecvente total în privința formei dialogate a exercițiilor:

Aveți ziarul de astăzi? — Da, îl avem.
— Nu, nu-l am.

a. Cumpărați stiloul? b. Luați televizorul? c. Căutați coșul? d. Vedeți autobuzul? e. Aveți discul? f. Beți laptele? (p. 61).

— Cum îți merge, Radule? — Mulțumesc, îmi merge foarte bine.
— Cum vă merge, domnule Ionescu? — Mulțumesc, îmi merge foarte bine.

a. Ion; b. Sanda; c. Domnul Petrescu; d. Doamna Ionescu; e. Domnişoara Carmen. (p. 116).

— Cumperi rochia? (mic)
— Nu. Aş lua-o, e foarte frumoasă, dar e prea mică.

a. Cumperi bluza? (mic)
b. Cumpăraţi fusta? (scurt)
c. Cumpărăm pijamaua? (mare)
d. Cumperi ciorapii (subţire) etc. (p. 198).

Se impune, aşadar, concluzia că, ţinînd seama de necesitatea orientării „antrenamentului" elevilor în funcţie de condiţiile reale ale utilizării ulterioare a cunoştinţelor dobîndite la orele de limbă, dialogul ar trebui să apară mai frecvent în cadrul exerciţiilor de învăţare a limbii române ca limbă străină.

3.2. Preocuparea pentru *extinderea* dialogului este o condiţie necesară, dar nu şi suficientă din perspectiva extrapolării cunoştinţelor la comunicarea reală. Pentru ca aceasta să se realizeze în condiţii optime este necesar ca dialogul din exerciţiile de învăţare să corespundă *criteriilor* pe care le pune în evidenţă studiul atent al realităţii actului de comunicare.

În primul rînd, trebuie înlăturată artificialitatea — „tradiţională", am putea spune, în manualele de limbi străine — unor texte şi exerciţii care îndeplinesc inevitabil rolul de modele de limbă pe baza cărora elevul îşi formează propriul său comportament lingvistic în limba-ţintă. Dacă aceste modele sînt artificiale, false sau sînt reprezentate exclusiv prin texte literare (eventual, clasice), cum este cazul în metodele tradiţionale de limbi străine, atunci extrapolarea în situaţii de comunicare reală poate duce la rezultate imprevizibile. Pornind de la cunoscuta fabulă a lui La Fontaine:

Maître Corbeau, sur un arbre perché
Tenait en son bec un fromage.
Maître Renard, par l'odeur alléché,
Lui tint à peu près ce langage [...],

rezultatul extrapolării ar putea fi: *„Dame Dupont, sur une chaise assise, tenait en ses mains un journal"* (cf. Debyser, 1969, p. 6). Exagerarea ni se pare semnificativă din punctul de vedere al raportului dintre model şi extrapolarea modelului în învăţarea limbilor străine. Păstrînd proporţiile, unele exemple de dialoguri extrase din diverse manuale de limba română pentru străini degajă aceeaşi impresie de *artificialitate* [1]: „ — Ce se află pe o bancă? — Pe o bancă se află o carte şi un caiet. [...] — Fereastra e largă? — Da, fereastra e largă"; Cum vi se pare spectacolul, ne-a întrebat nerăbdătoare Elena. — Sîntem

[1] Şi exemplele menţionate la pct. *3.1.* degajă o anumită impresie de artificialitate: „— El este italian? — Nu, el nu este italian, el este francez" etc.; trebuie, însă, să se ţină seama de faptul că aceste dialoguri se referă la prima lecţie (sau, în orice caz, una dintre primele lecţii), în care se pune problema învăţării pronumelor personale, a afirmaţiei şi negaţiei etc. În ceea ce priveşte exemplele care urmează, ele sînt extrase din lecţii care depăşesc acest prim contact cu limba română, elevii avînd cunoştinţele necesare care să permită, în principiu, evitarea artificialităţii.

încîntate. Este un spectacol deosebit de frumos. — Nici nu se poate altfel. În rolurile principale sînt cei mai buni cîntăreți ai noștri. — Regia, decorurile și baletul nu sînt cu nimic mai prejos. Nu mai vorbim de orchestră. — Este un spectacol demn de creația lui Ceaikovschi. Aplauzele furtunoase ale publicului sînt pe deplin meritate"; „— Tu nu știi orarul exact pe ziua de azi? — Cum să nu. La ora 11 și 50 de minute va începe cursul de istorie. Mai tîrziu, la două și un sfert, vom avea ora de limba franceză, iar la 4 fix va fi seminarul de economie politică"; „— Sub ce forme continuă să trăiască pădurea? (este una dintre întrebările puse în cadrul unui exercițiu de „Răspundeți", la care, potrivit textului lecției, elevul ar trebui să răspundă: „De aici ele au de parcurs un drum lung, după care renasc sub cele mai diferite înfățișări: schele pentru construcții moderne, mese simple sau încrustate, creion și hîrtie pentru poemele viitorului, viori fragile care își poartă cîntul spre toate colțurile lumii"); „— Copii, anul acesta aveți ocazia să cunoașteți regiuni și localități noi" (este una dintre replicile prin care părinții explică copiilor ce vor vedea în vacanță).

Exemplele ar putea continua, dialoguri asemănătoare nefiind deloc greu de găsit în oricare dintre manualele existente [2]. De altfel, nu ne propunem nici să comentăm aceste exemple, scopul menționării lor aici fiind doar acela de a permite sublinierea necesității ca la baza modelelor de limbă pe care le propun manualele de limba română adresate străinilor prin textele introductive sau prin exerciții să stea, pe cît posibil, studiul actelor reale de comunicare orală.

Insuficiențele studiilor referitoare la comunicarea orală (cf. Slama-Cazacu, 1973 b) explică de ce elaborarea textelor dialogate introductive, cărora li se reproșează, aproape inevitabil, lipsa de autenticitate, reprezintă problema cel mai greu de rezolvat a autorilor de manuale adresate străinilor. În aceste condiții, pînă la realizarea unor studii mai ample care să abordeze structurile fundamentale ale limbii române în situația de comunicare orală prin dialog, manualele pentru străini ar trebui să evite textele introductive ample, cu prezentări „complete" ale unei anumite situații (la poștă, la restaurant, pe stradă etc.), propunînd, în schimb, mai multe dialoguri formate din 4—5 replici („micro-dialoguri"), corespunzătoare unor momente caracteristice ale situației respective; în paralel, ar trebui propuse inventare de unități lexicale și de expresii legate de o anumită situație, alături de structurile gramaticale prevăzute pentru lecția respectivă. În aceste condiții, elevii pot fi puși în situația de a recombina elementele date, în moduri diverse, personale, corespunzătoare inventivității fiecăruia, disponibilităților lor de umor etc. Rolul profesorului ar fi, în acest caz, să confirme sau să infirme (și, totodată, să corecteze) rezultatele la care ajung elevii singuri în „construcția" textelor dialogate. Acest mod de a proceda ar prezenta, de asemenea, avantajul de a stimula creativitatea elevilor.

3.3. Modelele de comunicare orală incluse în manuale, precum și exercițiile de învățare ar trebui să țină seama și de o altă caracteristică pe care o pune în evidență analiza psiholingvistică a dialogului, și anume, utilizarea, în

[2] De aceea nici nu s-a indicat sursa fiecărui exemplu dat.

situaţia reală de comunicare (cînd „ambii parteneri sînt prezenţi într-o *situaţie comună*, în care *se pot vedea* unul pe celălalt"), alături de codul verbal, a unui cod neverbal, mimico-gesticulator (cf. Slama-Cazacu, 1973, a, p. 157). Este vorba, în acest caz, despre introducerea explicită în metodele de predare a limbii române străinilor a elementului mimico-gestual. Cu alte cuvinte, dialogurile pe care le propunem în procesul de predare-învăţare trebuie să ţină seamă de „sintaxa mixtă" — concept analizat şi denumit ca atare de T. Slama-Cazacu — în care elementele mimico-gestuale pot să înlocuiască substantive, adjective, adverbe sau chiar propoziţii întregi, influenţînd, astfel, în mod semnificativ modul cum sînt înlănţuite replicile în situaţia reală de comunicare (cf. Slama-Cazacu, 1973 a, p. 159—161). Ceea ce ne determină, de obicei, să considerăm artificiale anumite enunţuri utilizate la orele de limbă este, printre altele, formularea *completă* în condiţiile în care, de regulă, în comunicarea reală, enunţurile respective se prezintă sub o altă formă, datorită intervenţiei gesturilor. Enunţuri de tipul „Aceasta este cartea mea", întîlnite frecvent în manualele de limba română pentru străini, au în comunicarea reală forma: „E cartea mea" sau „E a mea", cu un gest sau o privire în direcţia obiectului respectiv. Extrapolarea primului model va duce, evident, la alte rezultate decît extrapolarea modelelor care nu includ demonstrativul sau suplinesc atît demonstrativul, cît şi obiectul însuşi, printr-un gest sau printr-o privire. Pentru cei care învaţă limba română ca limbă-ţintă se pune deci problema adaptării atît a modului cum receptează mesajele, cît şi a emiterii de mesaje în limba română, corespunzător acestei realităţi a „sintaxei mixte". Practic, la orele de limbă trebuie propuse elevilor spre decodare şi exerciţii *ad hoc* care să implice o componentă verbală şi una neverbală (mişcări ale mîinilor şi ale corpului, indicarea cu privirea, expresia feţei, atitudini postulare etc.), cerîndu-se, apoi, emiterea de mesaje în aceleaşi condiţii. După fiecare exerciţiu de acest fel ar trebui explicate clar, pe tablă, modificările pe care le cunoaşte componenta verbală în condiţiile utilizării elementelor mimico-gestuale (utilizarea anaforicelor, frecvenţa formelor contrase, elipsele etc.) pentru a desprinde anumite structuri sau regularităţi care apar cu precădere în comunicarea orală în raport cu cea scrisă.

În elaborarea exerciţiilor ar trebui să se ţină seama şi de influenţa componentelor neverbale ale limbii-bază. Aceasta presupune o analiză contrastivă *sui-generis* la nivelul elementelor mimico-gestuale, care, se ştie, prezintă deosebiri, uneori, fundamentale (cum sînt, de exemplu, gesturile care însoţesc afirmaţia şi negaţia). În acelaşi timp, analiza contrastivă ar trebui să pună în evidenţă şi modificările, diferite de la o limbă la alta, pe care elementele mimico-gestuale le provoacă în structura enunţurilor sau ceea ce este comun şi, eventual, ceea ce este general valabil (avînd, deci, caracter de universalii lingvistice) în domeniul „sintaxei-mixte".

De altfel, chiar pe un plan mai general, se poate vorbi despre necesitatea ca analiza contrastivă să depăşească limitele „clasice" ale descrierilor abstracte ale sistemelor lingvistice, pentru a aborda şi structurile proprii comunicării orale, ceea ce ar avea implicaţii practice, aplicative dintre cele mai importante.

3.4. În acest context, trebuie avute în vedere şi diferenţele care apar între *normă* şi *uzul limbii*. Problema este foarte complexă ; ea implică numeroase

aspecte atît de ordin teoretic, cît și de ordin practic referitoare la cultivarea limbii. Din punctul de vedere al predării limbii române străinilor, norma standard reprezintă, evident, criteriul de bază în alegerea structurilor care se predau și în elaborarea exercițiilor. Se impune, totuși, luarea în considerație, cu precădere sub aspectul receptării (decodării), și a unor elemente mai frecvente în cadrul uzului limbii, făcîndu-se, bineînțeles, distincția dintre formele și structurile recomandate elevilor spre a fi utilizate de către ei în comunicare (în emiterea de mesaje) și formele și structurile pe care le pot întîlni în comunicarea orală în cadrul mesajelor pe care ei le percep și trebuie să le decodeze corect. Cu rare excepții (numeralele: *cinșpe, șaișpe,* demonstrativele: *ăsta, asta*) manualele de limba română pentru străini nu abordează în mod sistematic problemele puse de uzul limbii; aceasta are drept rezultat, pe de o parte, capacitatea redusă a elevului de a se adapta la situația reală de comunicare și, pe de altă parte, învățarea „spontană", din contactele cu vorbitori nativi ai limbii române, a unor forme și construcții corespunzătoare uzului și utilizarea lor ca și cum ar corespunde normei. În consecință, în dialogurile utilizate la lecțiile de limbă ar trebui introduse, cu explicarea corespunzătoare, distincții dintre normă și uz, insistîndu-se asupra formelor și structurilor recomandate, asupra problemelor referitoare la acord, la regimul unor verbe, la diverse grupuri nominale, la cuvinte compuse etc. Este evident că, în loc de a lăsa pe elev să se „descurce" singur în situațiile reale de comunicare în care apar deosebiri între normă și uz, este preferabil să se prezinte și să se explice aceste probleme în mod organizat și sistematic în cadrul orelor de limbă.

3.5. Revenind la problemele specifice dialogului, considerat din perspectivă psiholingvistică, vom observa că, în virtutea caracterului reversibil al relației dintre emițător și receptor, este necesar ca în predarea limbilor străine să punem pe elev și în situația de a formula întrebări, nu numai — cum se întîmplă, deseori — în aceea de a da răspunsuri la întrebările puse de profesor. Și din acest punct de vedere se cere revizuită predominanța în manuale a unor întrebări de tipul: „Cine are un caiet albastru și un creion roșu?" sau: „Acesta este stiloul tău?", în favoarea introducerii și a altor structuri interogative, frecvente în actele de comunicare reală. Este, de asemenea, necesară reducerea întrebărilor și a răspunsurilor perechi, în care, de regulă, profesorul formulează, în serie, întrebări, iar elevul dă, în paralel, răspunsurile cerute. Perechile de întrebări și răspunsuri ar trebui înlocuite prin secvențe de dialog formate din 4—5 replici în care are loc schimbarea rolului de emițător, respectiv, de receptor, unui răspuns la o întrebare urmîndu-i nu așteptarea altei întrebări din partea interlocutorului, ci o întrebare adresată acestuia în legătură cu replica anterioară (în raport de coordonare copulativă, de disjuncție etc.): „— Ai fost la spectacol? — Nu. Dar tu? — Nici eu. Am auzit că n-a fost nimeni din grupa noastră. Tu ce-ai auzit?" Depășirea nivelului perechilor de întrebări și răspunsuri pune o problemă căreia, în general, exercițiile de învățare a limbii române ca limbă străină [3] nu-i dau un răspuns satisfăcător. Este vorba despre conectarea replicilor în condițiile alternanței rolului de emițător, respectiv, de receptor într-un dialog. Funcția de conectori ai replicilor

[3] Este, credem, cazul și al învățării limbii române ca limbă maternă.

într-o secvenţă dialogată poate fi îndeplinită fie de elemente de natură lingvistică, fie de elemente mimico-gestuale sau de combinaţii ale acestor două categorii. Toate acestea ar trebui să constituie obiectul unei învăţări sistematice la lecţiile de limbă, pentru a facilita extrapolarea cunoştinţelor la situaţia de comunicare reală.

3.6. În sfîrşit — fără a ne propune, desigur, să epuizăm problema extrem de complexă şi variată a dialogului din perspectiva creativităţii în învăţarea limbii române de către străini—, menţionăm că ar trebui depăşit, prin exerciţii adecvate, însuşi dialogul conceput ca schimb de mesaje între *un* emiţător şi *un* receptor. Realitatea concretă arată că „nu există un singur emiţător şi un singur receptor", iar relaţia de comunicare „nu este unică şi nu are o natură individuală, ci ea se multiplică, se complică din punct de vedere cantitativ şi în acelaşi timp calitativ" (cf. Slama-Cazacu, 1968, p. 58). Realităţii existenţei *reţelelor de comunicare* trebuie să-i corespundă şi „antrenamentul" specific al elevilor la orele de limbă. Întocmai ca şi vorbitorii nativi ai limbii, care dispun de mijloacele adecvate pentru ca, în cadrul unei reţele de comunicare, „să-şi aleagă propriii interlocutori, să schimbe orientarea vectorilor în cursul comunicării etc." (cf. Slama-Cazacu, 1968, p. 58) sau să se adapteze, lingvistic, la particularităţile unor coduri sau limbaje profesionale sau de specialitate, străinii ar trebui să înveţe acele elemente lingvistice şi extralingvistice care să le permită integrarea în diverse reţele de comunicare şi „comutarea" comportamentului lingvistic în funcţie de condiţiile concrete ale comunicării.

4. Problema extrapolării cunoştinţelor dobîndite la lecţiile de limbă la situaţia reală de comunicare nu se rezolvă exclusiv prin exerciţii speciale de creativitate, de simulare sau funcţionale. Creativitatea învăţării limbilor străine este un aspect de care trebuie să se ţină seama în fiecare exerciţiu, încă din primele lecţii, pentru că ea nu reprezintă un element suplimentar, adăugat sau „lipit" celorlalte criterii. Creativitatea trebuie considerată ca un element constitutiv *sine qua non* al învăţării limbii-ţintă; condiţia principală pe care o implică cerinţa creativităţii este ca exerciţiile să fie concepute, elaborate şi realizate, practic, la ore din perspectiva trăsăturilor caracteristice ale comunicării reale, la care sînt extrapolate cunoştinţele. În consecinţă, la baza exerciţiilor de învăţare trebuie să stea principiile reieşite din analiza psiholingvistică a realităţii procesului de comunicare în care intervin diverşi factori ce favorizează comunicarea. Pot fi menţionaţi în acest sens factorul reprezentat de stabilirea unor relaţii simpatetice (între profesor şi elevi, pe de o parte, şi între elevi, pe de altă parte) — ceea ce este de natură să stimuleze „comunicarea spontană" şi „interacţiunea liberă" (cf. Rivers, 1972, p. 3—6) — sau factorii care ţin de personalitatea profesorului, de personalitatea elevului, de structura şi componenţa grupei de elevi etc. Toţi aceşti factori presupun o anumită adaptare a exerciţiilor de învăţare şi a procedeelor de predare, avînd permanent în vedere caracteristicile fundamentale ale comunicării reale din perspectiva căreia se defineşte în mod inevitabil creativitatea în învăţarea limbii române ca limbă străină.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

F. Debyser, *Introduction* la *Guide pédagogique pour le professeur de français*, în *Le français dans le monde, 65*, juin 1969, p. 4 — 12.

Ph. Gough, *Transformations grammaticales et vitesse de compréhension*, în *Journal of Verbal Learning and Verbal Behaviour*, 1965, 4, p. 107 — 111 (reprodus în *Langages*, 1969, *16*, p. 100 — 105).

A. Hayes, *New directions in foreign language teaching*, în *Modern Language Journal*, 1965, 5, p. 281 — 294.

L. Jakobovits, *The psycholinguists: Whither now?*, în *Contemporary Psychology*, 1969, 24, 3 (reprodus în T. Slama-Cazacu, *La psycholinguistique. Lectures*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 242 — 244).

G. Miller, *The psycholinguists: On the new scientists of language*, în Ch. Osgood, Th. A. Sebeok (red.), *Psycholinguistics. A survey of theory and research problems*, Baltimore, Indiana University Waverley Press, 1954; ed. a II-a, 1965, p. 293 — 307.

J. Munby, *Communicative syllabus design. A sociolinguistic model for defining the content of purpose-specific language programmes*, Cambridge, University Press, 1981.

W. Rivers, *Speaking in many tongues: Essays in foreign-language teaching*, Rowley (Massachusetts), Newbury House Publishers, 1972.

T. Slama-Cazacu, *Limbaj și context*, București, Editura Științifică, 1959.

T. Slama-Cazacu, *Introducere în psiholingvistică*, București, Editura Științifică, 1968.

T. Slama-Cazacu, *Componente neverbale în secvența mesajului (Ipoteza „sintaxei mixte")*, în T. Slama-Cazacu (red.), *Cercetări asupra comunicării*, București, Editura Academiei, 1973 (a), p. 155 — 163.

T. Slama-Cazacu, *Pentru studierea limbii române vorbite (în comunicarea orală)*, în *Limbă și literatură*, București, 1973 (b), p. 485 — 492.

D. Slobin, *Grammatical transformations and sentence comprehension in childhood and in adulthood*, în *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior*, 1966, 5, p. 219—227.

V. Șerban, L. Ardelean, *Metodica predării limbii române. Curs intensiv pentru studenți străini*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1980.

R. Titone, *Psicolinguistica applicata*, Roma, Armando Amando Editore, 1971.

E. Uhlenbeck, *Some further remarks on transformational grammar*, în *Lingua*, 1967, 17, 1, (reprodus în T. Slama-Cazacu, *La psicholinguistique. Lectures*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 233 — 236).

V. Vișan, *Tipuri de exerciții într-o gramatică noțională*, în *Limbile moderne în școală*, București, 1980, 2, p. 157 — 159.

Dialogul în manualele de limba și literatura română*

ALEXANDRU CRIȘAN

1. Relevanța didactică a problemei dialogului a început să atragă, în ultimul timp, atenția unui număr din ce în ce mai mare de specialiști din țară și de peste hotare. În numeroase lucrări însă, această realitate lingvistică este discutată în exclusivitate sub raportul caracterului său semnificativ în procesul de învățare a limbilor străine, uitîndu-se adeseori că importanța sa este de cel puțin aceeași amploare și în predarea limbilor materne. Avînd în vedere acest fapt, vom analiza în cele ce urmează modul în care actualele manuale de limba și literatura română abordează, din punct de vedere teoretic și practic, aspectele relative la d i a l o g. Pornim de la premisa, îndeobște acceptată, că actul dialogat este forma fundamentală și totodată primordială — atît ca frecvență, cît și ca eficiență optimală — a comunicării orale. Este așadar de la sine înțeles că însușirea explicită și implicită a unor cunoștințe despre dialog constituie un factor esențial în contextul dezvoltării deprinderilor de comunicare orală.

2. Programele de limba și literatura română în vigoare [1] insistă de altfel asupra faptului că una dintre sarcinile centrale ale întregului proces de învățămînt este formarea la elevi a unor capacități adecvate„[...] *de a utiliza limba română, oral și în scris, în raport cu diversele împrejurări și cerințe ale vieții*" (P V—VIII, 7). Se menționează, de asemenea, că „[...] *în activitatea cu elevii, pe primul plan trebuie să apară faptele de limbă, realitatea lingvistică actuală* [...]" (P V—VIII, 8), și nu în exclusivitate codul specific literaturii beletristice. În vederea realizării acestor exigențe, capitolul *Compunerile scrise și dezvoltarea exprimării orale* (p. 35—39), din programa destinată învățămîntului gimnazial, recomandă, în mod judicios, folosirea unui set de modalități concrete pentru optimizarea educării abilităților de comunicare. În acest cadru, dialogului i se conferă, cum era și firesc, o poziție privilegiată. Și în preambulul programei de liceu se afirmă necesitatea dezvoltării unor deprinderi „de vorbire și scriere corectă" (P IX—XII, 6). Este semnificativ și faptul că indicațiile propriu-zise din acest document școlar privesc îndeaproape problema structurării potențialităților de utilizare a limbii în diverse domenii de activitate practică, făcînd frecvente referiri la modalitățile de îmbunătățire a „expresiei orale", implicit, a exprimării dialogate (P IX—XII, 26—27, 37, 39 etc.).

---

* Comunicare prezentată la sesiunea-dezbatere cu tema „Teorie și practică în studiul limbii și literaturii române (II)", Oțelul Roșu, 29 mai 1982.

[1] Pentru simplificarea aparatului de referințe, folosim următoarele abrevieri: P V—VIII — *Programa de limba și literatura română pentru clasele V—VIII*, București, 1980; P IX—XII — *Programele de limba și literatura română pentru învățămîntul liceal*, București, 1981. Menționăm că, la data redactării și predării studiului de față, nu apăruseră încă noile programe — ediția 1982.

3. Cum se reflectă problema dialogului în manualele școlare [2], în lumina indicațiilor programatice relevate în paragraful precedent? Se constată, la o examinare atentă, că — în funcție de forma concretă în care le sînt comunicate elevilor — se pot distinge două categorii de cunoștințe despre dialog. Este vorba, în primul rînd, despre cunoștințe e x p l i c i t e — cuprinzînd ansamblul unităților cognitive (teoretice și practice) care se referă în mod direct și explicit la dialog, avînd finalitatea de a oferi o bază teoretică, dar și un fond de exercitare practică a *competenței dialogale* —, iar, în al doilea rînd, despre altele, de data aceasta i m p l i c i t e, care includ sistemul acelor achiziții despre fenomenul discutat, pe care elevii le asimilează fie prin intermediul unor texte literare, fie prin alte mijloace, fără însă ca referirile să fie explicite. Se observă așadar că intenția autorilor de manuale este, pe de o parte, aceea de a transmite definiții, taxinomii, cunoștințe despre situația de comunicare sau despre valorile stilistice ale dialogului, iar, pe de altă parte, de a forma la elevi deprinderi practice de comunicare prin dialog. Faptul este, fără îndoială, lăudabil și el s-a concretizat printr-o serie de rezultate pozitive în predarea fenomenului dezbătut.

4. Analiza de față își propune, în sensul celor discutate mai sus, o trecere în revistă, prin clasificare, a tipurilor și categoriilor de noțiuni teoretice și aplicații practice (explicite și implicite) — relative la dialog — din manualele școlare. Scopul ei este de a releva acele aspecte care, în viitor, s-ar putea trata mai pe larg. Spiritul care stă la baza demersului nostru este unul constructiv, eventualele observații nefiind nicidecum critici, ci mai degrabă îndemnuri la meditație sau sugestii pentru noile manuale în curs de elaborare. Aceleiași intenții îi sînt subordonate și ideile cuprinse în concluziile finale.

4.1. Cunoștințele t e o r e t i c e constituie baza cognitivă a achizițiilor despre dialog, ele putînd fi aprofundate ulterior prin aplicații practice.

4.1.1. Primele informații t e o r e t i c e e x p l i c i t e le sînt oferite elevilor în clasa a III-a a învățămîntului primar, în cadrul capitolului *Gramatică* din manualul de *Gramatică și compunere.* La lecția despre linia de dialog apare definiția: „convorbirea dintre două persoane se numește dialog" (GRC III, 34), aserțiune în care folosirea termenului *persoane* (și nu „personaje")

[2] Iată lista manualelor folosite și abrevierile la care am recurs: LR II — *Limba română*, Manual pentru clasa a II-a, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1981; GRC III și GRC IV — *Gramatică și compunere*, Manuale pentru clasa a III-a, respectiv a IV-a, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1981; C V — *Citire* și GR V — *Gramatică și noțiuni de fonetică și de vocabular*, Manuale pentru clasa a V-a, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1981; C VI — *Carte de citire*, Manual pentru clasa a VI-a, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1980; L VII și L VIII — *Lecturi literare*, Manuale pentru clasa a VII-a, respectiv a VIII-a, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1980; GR VI — *Gramatică și noțiuni de fonetică și vocabular*, Manual pentru clasa a VI-a, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1981; GR VII — *Gramatică și noțiuni de vocabular*, Manual pentru clasa a VII-a, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1980; GR VIII — *Gramatică și noțiuni de vocabular și de istoria limbii române*, Manual pentru clasa a VIII-a, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1980; LL IX, LL X, LL XI — *Limba și literatura română*, Manuale pentru clasa a IX-a, respectiv a X-a și a XI-a, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1980; LR IX—X— *Limba română*, Manual pentru liceele pedagogice, clasele a IX-a și a X-a și filologie-istorie, clasa a XI-a, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1980; LR XI—XII — *Limba română*, Manual pentru liceele pedagogice, clasele a XI-a și a XII-a și filologie-istorie, clasa a XII-a, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1978.

are meritul de a extinde sfera de cuprindere a noţiunii asupra tuturor situaţiilor de *comunicare interumană reală*, dar care este amendabilă în ceea ce priveşte numărul invocat de participanţi la o astfel de interacţiune. Să nu uităm că termenul *dialog* se referă la orice comunicare î n t r e *două sau mai multe persoane*. În continuare, în capitolul *Compunere* din manualul omonim de clasa a IV-a, o lecţie specială îşi propune să abordeze *Transformarea unui text dialogat în povestire şi invers* (GRC IV, 82—83). În acest cadru, se oferă cîteva exemple, precum şi o succintă prezentare a modului în care un dialog poate fi transformat într-un text narativ; în schimb, trecerea *de la povestire la dialog* este ilustrată numai printr-un singur exemplu, neînsoţit de explicaţii. Ar fi indicat ca într-un asemenea context să se insiste ceva mai mult şi asupra acestui din urmă aspect. Astfel, elevii ar avea la dispoziţie cîteva jaloane absolut necesare privitoare la *tehnica elaborării mesajului* într-un act de tip dialogat, fapt ce ar contribui semnificativ la o îmbunătăţire a comunicării în general.

Şi manualele pentru învăţămîntul gimnazial şi liceal conţin cîteva referiri t e o r e t i c e e x p l i c i t e relative la dialog. Astfel, cartea de citire de clasa a V-a cuprinde — în cadrul secvenţelor de teorie literară — o notă explicativă dedicată dialogului. Pe baza unui citat dialogat din lectura *Domnu Trandafir* de M. Sadoveanu, se introduce definiţia: „O asemenea reproducere directă a discuţiei dintre două sau mai multe personaje se numeşte dialog" (CV, 104). Pentru exemplificare sînt evocate şi piesele de teatru. Nota amintită include şi cîteva aspecte de ordin stilistic, remarcînd că, folosit „[...] în proză sau în poezie [...], dialogul dă mai multă vioiciune (sic) povestirii". Aceste explicaţii sînt relativ corecte şi adecvate vîrstei elevilor, dar este de observat că ele nu depăşesc sfera *strict literară* de existenţă şi funcţionare a dialogului.

Acelaşi unghi de abordare caracterizează şi definiţia din *Glosarul de teorie a literaturii*, de la finele manualului din primul an de liceu, capitol care propune reluarea sintetică a noţiunilor acumulate în clasele gimnaziale. Dialogul este definit ca „... mod de expunere constînd în alternarea replicilor a două personaje. Prin dialog — se menţionează în continuare — se *mai* înţelege o scriere redactată sub forma unei convorbiri între mai multe personaje, cu scopul expunerii şi dezvoltării unor idei" (LL IX, 348 — s.n.). Exemplele oferite sînt *Dialogurile* lui Platon şi *Dialog pentru începutul limbii române* ... de P. Maior.

Se observă din paragrafele precedente că cele două manuale în care apar problemele teoretice amintite prezintă dialogul exclusiv sub aspectul său de *mod de expunere*, deci de categorie literară formală. În activitatea cu elevii nu trebuie însă nici un moment neglijat faptul că dialogul nu este numai o realitate *literară*, ci şi una *socială*, absolut necesară desfăşurării normale a vieţii cotidiene. De aceea, în contextul în care programele şcolare recomandă în mod firesc operarea cu „... faptele de limbă [şi] realitatea lingvistică actuală ..." (PV—VIII, 8), precum şi dezvoltarea capacităţilor de comunicare în diverse domenii ale activităţii practice, considerăm că, în procesul învăţării limbii române în şcoală, trebuie să se pună un accent sporit pe ansamblul cunoştinţelor referitoare la dialogul *oral, viu, spontan* şi *dinamic*, caracteristic interacţiunii verbale interpersonale în viaţa de zi cu zi. Tot în această ordine

de idei se cer relevate explicit, în cursul anilor de școală, problemele care privesc *realizarea lingvistică concretă* a dialogului, caracterul acestuia de „... vorbire alternativă și totodată înlănțuită, purtînd asupra unei teme comune, a diverșilor parteneri" [3], precum și adaptarea vorbitorului la interlocutor și la contextul situațional [4].

Alături de definiții, există în manualele de limba română și următoarele unghiuri de abordare teoretică explicită a dialogului:

(a) Dialogul ca aspect / stil „în cadrul" variantelor limbii comune (limba populară vs limba literară). „În cadrul acestor variante, s-au stratificat diverse aspecte sau stiluri: *limbajul uzual*, al conversației curente, *limbajul solemn* ..." — se arată în manualul de clasa a IX-a (p. 297). Această referire, deși foarte succintă, privește evident dialogul, ca manifestare a limbii vorbite, în forma sa orală și spontană, astfel că putea oferi un cadru mai mult decît adecvat unor remarci ceva mai ample.

(b) Dialogul ca mijloc literar de caracterizare a personajelor apare deseori în manuale. Unul dintre acestea subliniază, spre exemplu, în legătură cu eroii lui Slavici, că „Dialogurile, fiind reflexe ale intimității omului, au o mare putere de caracterizare psihică" (LL IX, 317). Aceeași opinie este susținută și în legătură cu „originalitatea lui Creangă", care se relevă, mai ales, „la nivelul dialogului" (LL IX, 250). În contextul unor astfel de afirmații, ar fi de dorit ca, între procedeele artistice de caracterizare a personajelor — enumerate în capitolul de *Compuneri și exerciții de cultivare a limbii* din același manual —, să figureze și dialogul, mai ales că sînt menționate, printre altele, „limbajul" și „particularitățile de exprimare" ale personajului (LL IX, 329). O pertinentă punere în evidență a valorii de caracterizare a dialogului realizează și analiza nuvelei *În vreme de război* de I. L. Caragiale — din manualul de clasa a XI-a (p. 191).

(c) Dialogul ca indiciu literar de demarcare a momentelor acțiunii este alt aspect, subliniat de același comentariu al nuvelei caragealiene: „În ultimul capitol, dialogul viu și plin de mișcare pregătește deznodămîntul..." (LL XI, 190) — menționează autoarea.

Se observă că situațiile *(b)* și *(c)* relevate mai sus discută valențele stilistice ale dialogului, contribuind — printr-o analiză subtilă și detaliată — la dezvoltarea judecății de valoare a elevilor.

(d) Alte aspecte privitoare la dialog. Manualele conțin relativ puține remarci explicite în legătură cu componentele suprasegmentale [5] și cele nonverbale ale dialogului. Despre gest și mimică elevii primesc primele informații în cadrul unui exercițiu referitor la dialog în clasa a VI-a (C VI, 99), iar, ulterior, acestea se completează în contextul îndrumărilor analitice care însoțesc diferite texte literare (LL X, 262; LL XI, 190, 236).

---

[3] Vezi T. Slama-Cazacu, *Dialogul la copii*, București, Editura Academiei, 1961, p. 36.
[4] *Ibidem*, p. 35.
[5] Iată cîteva dintre ele: *intonația* (LR XII, 13), *tonul* (LL XI, 236), *ritmul* enunțului (LL IX, 290).

4.1.2. Cunoştinţele t e o r e t i c e i m p l i c i t e includ următoarele unităţi cognitive adiacente dialogului:

(a) Achiziţiile privitoare la „vorbirea directă", care se dobîndesc încă din clasa a V-a, cu ocazia studierii „trecerii vorbirii directe în vorbire indirectă" (C V, 95).

(b) „Vorbirea" personajelor ca modalitate de caracterizare literară, aspect care apare deseori în manuale (spre exemplu, în clasa a IX-a, se studiază, printre altele, despre efectele comice ale „sintaxei" discursului lui Caţavencu — p. 289).

(c) Adecvarea la context şi la partener, problemă despre care elevii iau cunoştinţă în mod implicit, atunci cînd sînt puşi în situaţia de a observa, de exemplu, fie „...consecinţele comice ale trecerii [vorbirii lui Caţavencu] de la stilul obişnuit, familiar, la cel oratoric [...] într-o situaţie care necesită alt mod de exprimare" (LL IX, 289), fie efectele hilare ale cuvintelor lui Stănică Raţiu, incompatibile cu „contextul situaţiei" (LL XI, 236).

4.2. Cunoştinţele p r a c t i c e înglobează totalitatea acelor unităţi (explicite sau implicite) care contribuie în mod concret la formarea la elevi a capacităţilor de dialogare, în condiţii reale.

4.2.1. Exerciţiile de natură e x p l i c i t ă se clasează în următoarele categorii:

A. Exerciţii referitoare la dialogul din literatura beletristică, cuprinzînd:

(a) exerciţii de delimitare a modurilor de expunere — descrierea, naraţiunea, d i a l o g u l — într-un text literar dat (ca, spre exemplu, în C VI, 32/ex. 14; 38/ex. 8; 95/ex. 11; C VII, 121);

(b) exerciţii centrate pe calităţile expresive, cantitatea şi sensul informaţiei vehiculate în dialog. Ne referim, în acest cadru, la exemple ca: *„Ce cuprinde* dialogul dintre mamă şi tată?" (L VII, 69 — s.n.); *„Ce cuprinde* dialogul dintre băiat şi fată" (L VIII, 145 — s.n.); *„Comparaţi dialogul* din textul al doilea cu următoarea povestire nedialogată şi explicaţi care este mai expresivă" (GR VII, 141 — s.n.). Am degajat şi alte tipuri de exerciţii care privesc valenţele, în caracterizare, ale dialogului: „Personajele prind viaţă [...] prin dialoguri şi monologuri. Exemplificaţi!" (L VIII, 74); „Analizaţi violentul dialog din familia Glanetaşilor..." (LL X, 159);

(c) exerciţii referitoare la structura lingvistică formală a dialogului: *(c_1)* l e x i c a l ă („Apreciaţi eroii din replică, avînd în vedere: vocabularul în expresia lui ţărănească [...]—LL X, 159); *(c_2)* f r a z e o l o g i c ă („Alegeţi expresiile care să dovedească că autorul poartă un dialog închipuit cu ascultătorii" — L VII, 69); *(c_3)* s i n t a c t i c ă („În dialogul următor, propoziţiile scrise cursiv sînt redate prin cîte un singur cuvînt. Arătaţi ce parte de vorbire este fiecare [...]" — GR VII, 145);

(d) explicarea unor semne de punctuaţie relevante pentru dialog (C VI, 33; GR VI, 143 etc.) sau folosirea acestora în contexte din care au fost omise în mod intenţionat (GR VI, 143, 63; 67; GR VII, 185, 186);

(e) explicarea deosebirilor dintre dialog şi monologul interior (L VII, 143).

B. Exerciţii de dezvoltare a dialogului liber, care includ:

(a) exerciţii de „dialog liber", oral, pe o temă dată în prealabil, care se folosesc mai ales în clasele mici (II—IV), în cadrul lecţiilor de dezvoltare a vorbirii (de exemplu, L II, 26). Ele implică sporadic, mai tîrziu, şi componenta

nonverbală (spre exemplu: „Recitați poezia ... pe roluri; [...] rolul lui Raton va fi interpretat prin *mimică* (expresia feței) și *gesturi* (C VI, 99 — s.n.)“;

(b) exerciții de realizare a unor „dialoguri libere“ în scris, care propun redactarea de compuneri cuprinzînd „dialoguri imaginare“ și folosesc fie unele sugestii oferite de textele studiate („... imaginați-vă o convorbire pe care ați avea-o voi cu Niculae [...]. Redactați această convorbire în scris“ — L VII, 129), fie diverse categorii lexico-gramaticale predate (ex.: „Alcătuiți o compunere sub formă de discuție între două persoane, în care să fie folosite cel puțin zece forme neaccentuate [...] ale pronumelui personal“ — GR V, 65; „Scrieți pe caiete o scurtă convorbire între voi și profesorul vostru de limba română, folosind pronumele personal de politețe“ — GR VI, 69).

4.2.2. Aspectele practice care contribuie, în mod i m p l i c i t, la formarea unor deprinderi și capacități relative la dialog se grupează în următoarele categorii:

(a) „modelele de dialog“ oferite în cadrul lecturii în clasă sau cu ocazia lecturii suplimentare a unor texte beletristice, care cuprind ample fragmente dialogate (spre exemplu, *Domnu Trandafir* de M. Sadoveanu, *Vizită* și *D-l Goe* de I. L. Caragiale, *Mări sub pustiuri* de D. R. Popescu etc.);

(b) „modelele de dialog“ introduse în cadrul unor exerciții gramaticale și aparținînd autorilor de manuale (GR VII, 93, 106, 58, 71). Acestea pot deveni, în cazul în care nu sînt artificiale, adevărate „exemple demne de urmat“ de către elevi;

(c) exercițiile de comunicare orală, în diverse contexte situaționale, recomandate de programa liceală. Ele acordă atenție comunicării în procesul muncii (P IX—XII, 27), în atelier / laborator (P IX—XII, 33), precum și în dezbateri de ordin literar, științific sau politic (P IX—XII, 39—43).

5. În urma clasificărilor operate în paragrafele precedente, ne permitem, în cele ce urmează, să formulăm cîteva sugestii care ar putea contribui la o diversificare și amplificare a informațiilor legate de dialog în procesul studierii limbii române în școală. O primă constatare se referă, așa cum de altfel am mai menționat, la necesitatea ca noțiunile predate elevilor să nu se limiteze la *dialogul literar*, ci ele să se extindă, într-un mod mai accentuat, și asupra aspectelor relative la *dialogul spontan și concret*, caracteristic variantei orale a limbii. Am propune, în acest scop, o abordare u n i t a r ă și s u s ț i n u t ă, în tot cursul anilor de școală, a unor probleme dintre care vom enumera numai cîteva: *(a) relația de dialog* (care ar putea fi predată, spre exemplu, ca noțiune teoretică, în clasa a VI-a, la lecția *D-l Goe* de I. L. Caragiale și reluată practic, prin exerciții[6] presupunînd stabilirea ei în conversația spontană — exerciții ușor de elaborat atît pentru clasele primare, cît și pentru cele gimnaziale); *(b) situația de dialog și adaptarea la partener, la context și la situație* (noțiuni care pot fi explicate, de pildă, la lectura *Vizită* din clasa a V-a și, mai tîrziu, în clasa a IX-a, fie la lecția *O scrisoare pierdută*, fie în cadrul temelor de cultivare a limbii; exercițiile aplicative, destinate să urmărească aceste fenomene,

[6] Într-un articol viitor ne propunem elaborarea unui set de exerciții referitoare la dialog, dintre cele preconizate în subcapitolul de față.

ar putea debuta încă din clasele primare şi s-ar continua astfel în ciclul gimnazial şi liceal, prin exersarea dialogului oral şi spontan în diverse contexte de comunicare — procesul muncii, activitatea culturală, politică etc. — sau prin dezvoltarea capacităţilor de adaptare la diverşi parteneri); *(c) reţelele de comunicare specifice actului dialogat* (ar putea fi ilustrate, de exemplu, prin discutarea dinamicii de variaţie a reţelei, la lecţia *Soldatul necunoscut* din clasa a VI-a, şi prin exerciţii de stabilire şi destabilizare a unor reţele conversaţionale); *(d) regulile dialogului*, cuprinzînd atît alternarea regulată a replicilor [7], cît şi problemele orientării către partener sau cele ale dozării proporţionate a „lungimii replicilor" [8], elemente care pot fi introduse începînd din clasele gimnaziale.

În altă ordine de idei, ar fi binevenite indicaţiile concrete, explicite şi detaliate în legătură cu *tehnica elaborării şi structurării comunicării de tip dialogat*, tehnică implicînd mai ales cunoştinţe de *organizare lingvistică* (segmentală: lexicală şi sintactică, dar şi suprasegmentală: configuraţia accentuală şi intonaţională, tonul şi ritmul etc.) şi *nonlingvistică* (ordonarea elementelor gestuale şi mimice) a mesajului. În acest cadru se cere acordată o atenţie susţinută problemelor replicii, unitate care poate fi abordată teoretic, spre exemplu, atît la lecţia *Vizită* din clasa a V-a, cît şi la studierea dramelor *Vlaicu-vodă* sau *Răzvan şi Vidra* din clasele mai mari. Exerciţiile aplicative adiacente s-ar putea realiza, în primul rînd, în aşa fel încît ele să se centreze asupra formei ca atare a unităţilor-replică, deprinzîndu-i pe elevi cu o dialogare corectă, flexibilă şi nuanţată. De exemplu, studiul unor noţiuni gramaticale ca pronumele de politeţe sau pronumele interogativ, interjecţiile, cazul vocativ al substantivelor sau al pronumelor personale, imperativul — fapte caracteristice înainte de toate formei dialogate a limbii — poate crea un context propice pentru exersarea elaborării de replici, precum şi pentru utilizarea adecvată a unor formule de adresare sau pentru adaptarea corectă la partener şi la situaţie. În al doilea rînd, se cer elaborate şi exerciţii care să urmărească o problemă foarte importantă a sintaxei dialogului, şi anume „înlănţuirea sintactic-contextuală între replici" [9]. Lecţia de gramatică la care se discută aşa-numitele „propoziţii neanalizabile" — deseori replici în cadrul unor dialoguri — ar constitui momentul potrivit pentru introducerea acestui fenomen.

Considerăm că şcoala nu trebuie să neglijeze nici deprinderea elevilor cu folosirea elementelor gestuale şi mimice, a căror importanţă în comunicare este în afara oricărei îndoieli. Cunoştinţele pe care le primesc elevii la poezia *Şoarecele şi pisica* de Gr. Alexandrescu în clasa a VI-a ar putea fi susţinute prin noţiuni teoretice ceva mai ample în clasele următoare, iar exerciţiile s-ar concentra asupra modului armonios de îmbinare în dialog a elementelor verbale cu cele nonverbale.

---

[7] O explicaţie privind „schimbarea" rolurilor între emiţător şi receptor în dialog apare în LR IX—X, 6.

[8] Vezi T. Slama-Cazacu, *op. cit.*, p. 38.

[9] *Ibidem*, p. 38. Vezi şi T. Slama-Cazacu, *Structura dialogului: despre „sintaxa dialogată"*, în *Studii şi cercetări lingvistice*, 1982, nr. 3—4, p. 211—224 *şi* 301—321.

Este cazul să amintim și un alt aspect. Exercițiile repetate de dialog oral, liber și spontan, din toate categoriile amintite, pot contribui, într-o manieră semnificativă, la deprinderea unei *strategii comunicaționale* adecvate, antrenînd nu numai posibilitățile de selectare a unei structuri și forme psiho- și sociolingvistice convenabile pentru emitere și receptare, ci și capacitățile de construire a discursului dialogat în funcție de configurația de rol și statut a interlocutorilor. Am sugera în final și o amplificare a numărului compunerilor în care să se solicite redactarea unor texte dialogate.

*

Propunerile de mai sus, vizînd atît aspectele teoretice, cît și pe cele practice, legate de problema dialogului, pot fi utile în redactarea noilor manuale, cu atît mai mult cu cît ele vor pune accentul pe valoarea aplicativă și operațional-funcțională a cunoștințelor. De altfel, ideea centrală care a orientat analiza de față este cea care postulează existența unui raport de circularitate dintre *fundamental* (teoretic) și *aplicativ* (practic) [10], principiu relevant pentru dinamica structurării cognitive a tuturor achizițiilor de ordin intelectual.

[10] Cf. T. Slama-Cazacu, *The circular relation between fundamental and applied in lingnistics*, în *Revue roumaine de linguistique — Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, XVII, 1980, n° 1, p. 3—7.

RECENZII

Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române

[București], Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1982, XXXVIII (XL) + 693 (696) p.

1. *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române (DOOM)*, învestit cu acceptarea Comisiei pentru cultivarea limbii române a Academiei Republicii Socialiste România, a fost elaborat, în cadrul Institutului de Lingvistică al Universității din București, de următorul colectiv: Mioara Avram (redactor responsabil), Elena Carabulea, Fulvia Ciobanu, Finuța Hasan, Magdalena Popescu-Marin, Marina Rădulescu, I. Rizescu, Laura Vasiliu (redactor responsabil adjunct).

În esență, lucrarea este un dicționar al formelor corecte, un instrument de consultare care oferă soluția directă și completă a cazurilor concrete (ca rezultat al aplicării și al detalierii normelor generale) și care centralizează totodată indicații normative de diferite feluri într-o sinteză a principalelor norme ortografice și ortoepice și a tipurilor flexionare importante, precum și în cîteva anexe. Fixînd scrierea și exprimarea corectă în situațiile curente de exprimare uzuală sau chiar pretențioasă sub raportul conținutului, *DOOM* este în măsură să răspundă la orice problemă de corectitudine formală, la orice ezitare și la orice nevoie de informare în domeniul formelor corecte. Utilitatea *DOOM* este motivată de superioritatea lui din punct de vedere normativ față de *Îndreptarul ortografic, ortoepic și de punctuație*, Ediția a III-a, 1971 (*ÎO*) și de *Dicționarul explicativ al limbii române*, 1975 (*DEX*), pe care s-a sprijinit întocmirea lui.

Sursa lexicografică de bază a *DOOM* este *DEX*, a cărui listă de cuvinte a fost însă extinsă și analizată, *DOOM* cuprinzînd aproximativ 60.000 de cuvinte și de îmbinări. În privința normelor de scriere și de pronunțare și în privința principiilor ortografiei limbii române, *DOOM* se întemeiază pe *ÎO*, pe care îl depășește în primul rînd prin calitatea lui de dicționar și morfologic, prin amploare, prin noutățile cuprinse în anexele consacrate numelor proprii geografice și de locuitori, numelor de persoane, abrevierilor și simbolurilor, ca și prin completarea, nuanțarea și modificarea unor norme ortografice și ortoepice codificate. Multe dintre soluțiile noi de cazuri concrete sau acceptarea unor variante libere apar și în *DEX*, care aducea, la timpul lui, destule schimbări de amănunt față de *ÎO*; dar *DOOM* corectează adeseori și indicațiile normative din *DEX*, ceea ce înseamnă că, astăzi, informațiile cu privire la problemele de corectitudine formală trebuie căutate în *DOOM*.

În afara acestei utilități practice generale, asupra căreia vom reveni, *DOOM* oferă cercetării limbii române literare contemporane un vast material prelucrat, de o valoare încă greu de apreciat. Împreună cu *Dictionnaire morphologique de la langue roumaine* de Alf Lombard și Constantin Gâdei (Lund-București, 1981), *DOOM* demonstrează importanța teoretică și practică pe care o are cunoașterea structurii morfologice a românei; iar acest lucru se întîmplă într-un moment cînd, din rațiuni pedagogice îndoielnice, subsistemul morfologic al limbii române

tinde să fie, în practica predării, destrămat, despuiat de caracterul sistematic al mecanismelor lui și pulverizat în subordinea unor capitole ale sintaxei.

2. *DOOM* menține baza ortografiei limbii române, cu principiile ei, cu cele mai multe dintre normele ei generale și particulare și cu raporturile dintre ea și ortoepie sau flexiune. Astfel, exceptînd cazul *român, România; jăratic*, toate cele șaisprezece norme aprobate prin H.C.M. nr. 3135 din 16 septembrie 1953 rămîn în vigoare.

Completările și modificările de indicații normative, în raport cu indicațiile din *ÎO* și din *DEX*, sînt totuși numeroase și importante în *DOOM*; ele se produc cu mai mare amploare în soluția cazurilor concrete, dar afectează și norme generale sau particulare. Menționăm în continuare cîteva, ilustrîndu-le foarte selectiv, pentru o imagine de ansamblu a domeniilor în care au avut loc, a naturii și a proporțiilor lor; vor fi, credem, tot atîtea argumente ale utilității acestei lucrări normative fundamentale.

(a) *În scriere și în ortografia cuvintelor ca unități lexicale:*

— includerea în alfabetul limbii române a literelor *q, w, y*, folosite, împreună cu *k*, în nume proprii și în neologisme cu caracter internațional: *New York, newyorkez; Quito, quasar;*

— aplicarea consecventă a principiului morfologic în despărțirea la capăt de rînd: 1. a cuvintelor compuse și a cuvintelor derivate (chiar a celor derivate cu sufixe cînd tema lor se termină în grupuri consonantice, iar sufixul începe cu o consoană): *di-a-gnos-tic (ÎO: di-ag-), i-gno-ra (ÎO: ig-no-), in-au-gu-ra (ÎO: i-nau-), ne-ur-as-te-nic (ÎO: ne-u-), tîrg-șor, vîrst-nic* (fără indicații în *ÎO*); 2. a cuvintelor conjuncte: *te-/aștept, într-/atît, luîndu-/ne* (fără indicații în *ÎO*);

— separarea prin cratimă a unor prefixe de cuvîntul de bază (fără indicații în *ÎO*): *ex-ministru, re-ntors, (Matei) ne-Matei;*

— scrierea unor categorii de cuvinte compuse; de pildă, la numele geografice, folosirea cratimei numai între termeni substantive în n.-ac., care sînt: 1. două nume topice: *Bistrița-Năsăud*; 2. un nume topic și un termen generic: *Borșa-Cătun*; 3. un termen generic denumind altă realitate decît compusul și un nume topic: *Poiana-Brașov;*

— scrierea cu inițială majusculă în mare măsură, îndeosebi: 1. în cazul denumirilor geografice și teritorial-administrative care cuprind termeni generici: *Munții Sebeșului, Muntele de Sare, Muntele Roșu* — dar *muntele Ceahlău; Strada Bărăției, Strada Mare, Strada 1907* — dar *strada Grădina cu Cai;* 2. în cazul denumirilor organelor și organizațiilor de stat și politice, precum și al denumirilor de întreprinderi și de instituții de tot felul: *Marea Adunare Națională a Republicii Socialiste România*, ca și *Întreprinderea de Calculatoare Electronice, Facultatea de Limba și Literatura Română, Liceul Industrial Nr. 9, Școala Generală Nr. 10;* 3. în cazul formulelor de politețe: *Domnia sa (ta, voastră), Excelența sa (voastră)* — în *ÎO: domnia-ta (-sa, -lui);*

— scrierea unor abrevieri: *dv., dvs., d-voastră (ÎO: dv.), lt. (ÎO: locot.);*

— îngăduința de a nota accentul în cazuri de omografie, cînd există riscul confuziei: *cópii — copíi.*

(b) *În pronunțare:*

— lectura literelor în simboluri (neconsemnată în *ÎO*): *n* = „en" (uzual „ne"), în abrevieri: *h* = „haș" (uzual „ha") și în expresii: *z* = „zet" (uzual „ze");

— extinderea grupurilor alcătuite din două consoane nedisociabile, cu *hl, hr: pe-hli-van po-hrib* și a celor alcătuite din trei sau mai multe consoane disociabile prin excepție de la regula generală: *lpt: sculp-tor, mpt: somptu-os* etc. — nemenționate în *ÎO;*

— schimbări de indicații normative privitoare la pronunțarea multor cuvinte (deci schimbări în interpretarea structurii lor fonetice): [ae] > [aje]: *giuvaier (ÎO, DEX: giuvaer)*, [ai] > [aj]: *bairam (ÎO:* 3 sil.); *ucrainean (ÎO, DEX:* 4 sil.); [au] > [aw]: *holocaust (ÎO, DEX:* 4 sil.); [e] > [ă]: *jăratic (ÎO: jeratic, DEX:* var. *jăratic)*; [ea] > [ęa]: *îndeajuns (DEX:* 4 sil.), *îndeaproape (DEX:*

5 sil.); [ia] > [i̯a]: *adiacent ÎO, DEX:* 4 sil.); [i̯a] > [ia]: *pianină (ÎO:* 3 sil.); [ii] > [i̯i]: *fiică (ÎO:* 3 sil.); [oa] > [o̯a]: *coafa (ÎO, DEX:* 3 sil), *toast (ÎO, DEX:* 2 sil.), *voala (ÎO, DEX:* 3 sil.); [ua > [u̯a]: *trotuar (ÎO, DEX:* 3 sil.); [gz] > [ks]: *exigent (ÎO, DEX:* [egzi-]); *etero- (DEX* sau / și *ÎO)* > *hetero-heterofon, heteromorf, heteronim, heteronom* etc.;

— acceptarea, în anumite cazuri, a două posibilități de silabație, după tempoul vorbirii: *deocamdată, deodată, deoparte, deopotrivă: deo-* în tempo obișnuit și *de-o-* în tempo lent; *vreodată: vreo-* și *vre-o-;*

— corectarea unor inconsecvențe [1]: *izoglosă,* ca *izobară (ÎO: iso-; DEX:* var. *izo-*), *voluptuos,* ca *afectuos* etc. *(ÎO: voluptos; DEX:* var. *voluptuos*).

(c) *În domeniul flexiunii:*

— fixarea g.-d. sg. art. la femininele fără plural; cazuri fără indicație în *ÎO:* 1. cu n. -ac. în *-ă* și cu g.-d. în *-ei: izmei, larmei, pîslei, rapiței, smoalei, stimei, tepei, zmeurei;* 2. cu același n.-ac. și cu g.-d. în *-ii: betelii, panicii, păcurii, roșeții, sinelii, smîntînii;* 3. cu n.-ac. în *-e,* invariabile: *foamei, jalei, lenei, setei, zestrei; boarei, savoarei; bruscheței, gentileței, justeței, largheței, naturaleței, nobleței, stricteței, tandreței, zvelteței;* 4. cu același n.-ac. și cu g.-d. în *-ii: mierii; acrimii, agerimii; ardorii, candorii, fervorii, pudorii, terorii, stuporii; blîndeții, căruntcții;*

— fixarea aceleiași forme cauzale la femininele cu pl. numai în *-uri;* cazuri fără indicație în *ÎO:* 1. cu g.-d. în *-ei: greței, lipsei, otrăvei;* 2. cu g.-d. în *-ii: lefii, ierbii, verdeții; sării, favorii, fineții;*

— schimbări de tip sau de clasă de flexiune: *schioare (DEX: schioară); chimonou (ÎO: chimono, DEX:* var. *chimonou); defalchez (ÎO, DEX: defalc);*

— substantive fără plural în *ÎO* sau în *DEX: chiciuri, ciude, clar-obscururi, complezențe, crescendouri, ferfeniță, loggii, magiunuri, marmelade, mărgeanuri, mujdeie, referendumuri, sarcasme, triouri, vandalisme;*

— substantive cu plural în *ÎO* sau în *DEX* și fără plural în *DOOM: hipertensiune, hipotensiune, humorescă, lenjerie, mezocarp, notorietate, perseverență, pizmă, promptitudine, salivație, sîrguință, solicitudine, zgîrcenie;*

— substantive cu altă formă de plural (deci și de g.-d. sg. în cazul femininelor) decît cea din *ÎO* sau din *DEX: căpșune (ÎO, DEX: căpșuni), glaucoame (DEX: glaucomuri), șuri (ÎO, DEX: șure), trolii (DEX: troliuri), zbuciume (DEX: zbuciumuri);*

— acceptarea unor forme fără alternanțe fonetice: *plavie, plavii (ÎO: plăvii, DEX:* var. *plăvii); spînz, spînzi (ÎO, DEX: spînji);*

— corectarea unor inconsecvențe față de sistem: *iederă, iedere, iederei (ÎO:* pl. *iederi,* g.-d. *iederei); statuie, statui, statuii (ÎO:* g.-d. *statuiei).*

(d) *În extinderea mijloacelor morfologice de diferențiere lexicală:*

— substantive cu pluralul modificat semantic: diferențieri nemenționate în *ÎO* sau în *DEX:* „expresii" *ambiguități,* „ornamente" *arabescuri,* „blănițe" *caraculuri (ÎO, DEX:* fără pl.), „judecăți" *discernăminte,* „aparate" *foehnuri,* „obiecte, persoane" *mîndreți,* „terenuri" *moine,* „vorbe, fapte" *nedelicateți,* „locuri" *pustietăți,* „manifestări" *sfieli, sfiiciuni;* „constrîngeri" *sile,* „defecte" *slăbiciuni;*

— diferențieri lexicale neindicate de *ÎO* sau de *DEX:* 1. după forma de pl.: *accese* „izbucniri" și *accesuri* „intrări"; 2. după gen: (neutru) *miezuri* „în tehnică" și (masculin) *miezi* „de nucă"; 3. după clasa de flexiune: *bolero* „dans" și *bolerou* „ilic".

(e) *În admiterea de variante ierarhizate (ale unor cuvinte sau ale unor forme flexionare) nemenționate de ÎO sau de DEX:*

— variante segmentale de tipul: *tăiței* și *tăieței, zizanie* și *zîzanie* „plantă";

[1] Semnalate cu douăzeci și cinci de ani în urmă; vezi B. Cazacu, *În legătură cu normele ortoepice ale limbii române literare,* în *Studii și cercetări lingvistice,* VIII, 1957, nr. 3, p. 364.

— variante de silabație indicate fără referire la tempoul vorbirii: *a-ceș-tia* și *a-ceș-ti-a*, *vraiș-te* și *vra-iș-te*;

— variante de accentuare: 1. în cuvinte: *neutru* și *neutru*, *nișcai* și *nișcai*, *suburbie* și *suburbie*, *superfluu* și *superfluu* (dar *epocă* și *epocă*, variante admise de *IO* și de *DEX*, reduse la *epocă*); 2. în forme flexionare: *sîntem*, *sînteți* și *sîntem sînteți*;

— variante de forme flexionare: 1. în cadrul aceluiași tip; — variante după desinențe, cu sau fără influență asupra alternanțelor fonetice: (sg.) *apropo* și *apropou*, *șevro* și *șevrou*, *tutore* și *tutor*; (pl.) *arenzi* și *arende*, *năpaste* și *năpăști*, *paradoxe* și *paradoxuri*, *rîpe* și *rîpi*, *trepiede* și *trepieduri*, *țigance* și *țigănci*, *zăbave* și *zăbăvi*; (pers. și nr.) *el zvîrlă*, *azvîrlă* și *el zvîrle*, *azvîrle*; *ei zvîrlă*, *azvîrlă* și *ei zvîrl*, *azvîrl*; — variante după radical: *eu deapăn* și *depăn*, *eu leagăn* și *legăn*; *stăteam* și *stam*; 2. implicînd diferențieri după tip; — variante după desinențe: (f. pl.) *lălîie* și *lălîi*, *molîie* și *molîi*; *bălaie* și *bălăi*; — variante după sufix: *anticipează* și *anticipă*, *decernează* și *decernă*, *țuguiază* și *țuguie*; *leorpăiește* și *leorpăie*, *șovăie* și *șovăiește*.

3. Mulțimea, varietatea și importanța indicațiilor normative noi din *DOOM* vor stimula, desigur, discuțiile în jurul acestei complexe lucrări. Pentru justețea și pentru oportunitatea generală a completărilor și modificărilor de felul celor semnalate stau garanție amploarea și rigoarea documentării colectivului de autori asupra fiecărui aspect luat în considerare, oricît de mic ar fi fost el. Cu toate acestea, este probabil ca publicul larg, învățătorii și chiar profesorii de specialitate, lipsiți de argumentele care au hotărît o normă generală sau o soluție concretă, să întîmpine unele indicații ale *DOOM* cu nedumeriri sau cu îndoieli.

Dacă, de pildă, în 1971 o formă anumită era socotită predominantă în exprimarea literară și corespunzătoare tendințelor limbii, fiind învestită ca atare cu prestigiul de normă, ce s-a întîmplat într-un deceniu pentru ca ea să nu mai fie consemnată nici ca variantă nepreferată? Nu e ușor să convingi, fără explicații, că *rîpe* și *rîpi*, *zăbave* și *zăbăvi*, *anticipează* și *anticipă* coexistă în limba literară actuală și își justifică menționarea într-o lucrare normativă, cîtă vreme *căpșune* și *căpșuni*, *defalchează* și *defalcă* — nu.

Separarea prin cratimă a prefixelor *ne-* și *re-* de cuvîntul de bază este motivată de *DOOM* prin pierderea sunetului *î-* la al doilea element: *ne-nceput*, *re-ntors* (*ne-* + *început* etc.). Probabil că trebuie să scriem *întrajutorare*, *întraripa*, *întrarma*, fără cratimă, nu pentru că pierderea de sunet se produce la prefix (*între-* + *ajutorare*, *întru-* + *aripa* etc.; vezi *Formarea cuvintelor în limba română*, II, p. 143, 148), fapt ce nu desființează identitatea lingvistică a situațiilor (economia de o silabă), ci pentru că există cazul analog *întruna* „mereu" (față de: *într-una din zile*). Dar, atunci, nu era preferabil să se fi scris și *nenceput*, *rentors*?

Ar rezulta din observația de la p. XXX că nu fac parte din denumirile geografice și teritorial-administrative, urmînd să fie scrișii cu inițială mică, termenii generici urmați de un substantiv în n.-ac., concluzie confirmată de exemplele din paragraful 14, p. XXXIII. Totuși, nu se poate scrie decît: *Insulele Cook*, *Marea Baffin*, *Strîmtoarea Magellan* — situații nediferite lingvistic de: *aleea Emil Racoviță*, *bulevardul N. Bălcescu*, *intrarea M. Eminescu*, *strada A. Odobescu*, unde termenii generici trebuie scriși cu inițială mică.

Unele indicații ar putea părea excesive celor ce nu le cunosc rațiunea. Din *Introducere* cititorul află, de exemplu, că, dincolo de situațiile de rostire obligatorie într-o silabă, în tempo rapid sinereza este un fapt curent cînd condițiile fonetice o îngăduie: *de-alungat*, *de-obicei* etc.; *pe-alături*, *pe-oricine* etc. (față de: *de alungat*, *de obicei*; *pe alături*, *pe oricine*) și nu înțelege, astfel, de ce a fost necesară menționarea expresă a unor cazuri cu și fără sinereză (cu și fără cratimă deci), ca: *de-abia* și *de abia*, *de-aici* și *de aici* etc.; *pe-acasă* și *pe acasă*, *pe-aici* și *pe aici* etc.

4. *DOOM* este și un îndreptar, cu norme codificate, care înlocuiește de fapt *ÎO*. Nefiind declarată în titlu, e posibil ca această calitate a lui să nu aibă credit corespunzător în mentalitatea generală, după care autoritatea de constrîngere oficială a unei indicații normative vine din formula de intitulare a lucrării date (așa gîndesc, de pildă, unii dintre colegii noștri, profesori de limba română),

Pe de altă parte, natura și de îndreptar a *DOOM* n-a fost nici realizată integral; or, sînt împrejurări în care generalizările și diferențierile de principiu, pe baza cazurilor particulare izolate, nu pot fi deduse sau presupuse (cel puțin prea ușor), spre a-și justifica absența din *Introducere* și a convinge fără explicații. S-ar părea, de exemplu, că termenii denumirilor compuse de constelații trebuie separați prin cratimă, așa cum apar în corpul dicționarului *Calea-Laptelui, Calea-Robilor, Capul-Balaurului, Carul-Mare, Carul-Mic, Cloșca-cu-Pui, Cobilița-Ciobanului, Cornul-Caprei, Ursa-Mare, Ursa-Mică* (dar *Calea-Lactee?* — neînregistrată), cîtă vreme denumirile compuse de aștri trebuie scrise fără cratimă, cu pauză albă, așa cum figurează în *DOOM Steaua Polară;* dar nu avem siguranța unei asemenea norme generale. Utilă ar fi fost și distincția de principiu dintre cazuri ca: *anatomo-fiziologic* și *anatomo-patologic, austro-ungar* și *austromarxism*, care nu poate fi înțeleasă prin normele și lămuririle privitoare la scrierea cuvintelor compuse (p. XXII și urm.).

5. În perioada aceasta, imediat următoare apariției lui, este necesar, credem, ca *DOOM* să fie adus aproape de interesul marelui public, care trebuie să fie informat asupra noutăților din dicționar (cu explicarea și cu motivarea celor susceptibile de nedumeriri sau de îndoieli) și asupra marii lui utilități generale.

DOOM va orienta însă nu numai scrierea și rostirea cuvintelor și a formelor lor flexionare, ci și descrierile limbii române contemporane sau lucrările lexicografice viitoare. Prelungindu-i indicațiile, mass-media și școala vor încununa efortul greu de imaginat și înalta competență a colectivului căruia îi datorăm această monumentală lucrare normativă.

G. BELDESCU

MARIUS SALA, IOANA VINTILĂ-RĂDULESCU

Limbile lumii. Mică enciclopedie
București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, 373 p.

Lucrarea cu acest titlu, publicată de cei doi cunoscuți cercetători în domeniul limbilor romanice de la Institutul de Lingvistică din București, prezintă, sub forma unui dicționar alfabetic, limbile de pe glob. Ca toate lucrările cu această temă, ea a necesitat un mare volum de muncă, în primul rînd în domeniul informării, iar apoi în acela al selectării și ordonării datelor esențiale extrase dintr-o vastă bibliografie, inegală ca valoare și prezentînd uneori date neconcordante. Se cuvine de aceea apreciat, de la bun început, efortul de sintetizare și de cuprindere, într-un spațiu restrîns, a numeroase date socio-culturale și lingvistice referitoare la un mare număr de idiomuri din toate cele cinci continente.

Lucrarea are 2171 de cuvinte titlu, referitoare la limbi, grupuri, ramuri și familii de limbi. După cum se explică în *Introducere*, au fost selectate idiomuri cărora majoritatea surselor le recunoaște statutul de limbi și care sînt folosite în prezent, ca limbi materne, de minimum 1000 de vorbitori; la acestea s-au adăugat unele limbi moarte care au jucat în trecut un rol cultural (latina, accadiana, feniciana, hitita etc.). Autorii declară că au exclus limbile artificiale. E vorba de fapt nu de limbile de programare, ci de limbi construite; ni se pare însă că, dacă se ține seama și de criteriul cultural, putea fi inclusă — deși nu este limbă maternă — și *esperanto*, limbă de comunicare internațională, folosită oral și scris de zeci de mii de vorbitori, recunoscută ca o limbă a lumii de UNESCO și de alte organisme internaționale.

Autorii au avut în vedere ca spațiul acordat fiecărei limbi să fie proporțional cu numărul de vorbitori și cu rolul ei sociocultural, ceea ce au și realizat în mare măsură, în sensul că au fost descrise mai pe larg limbile cu peste 20.000.000 de vorbitori, cu statut oficial, precum și limbile de stat din Europa.

Totodată s-au menționat, de cîte ori a fost posibil, și date mai numeroase despre limbi mai puțin cunoscute la noi, al căror nume poate fi întîlnit în presă sau în literatură.

În forma lor cea mai dezvoltată articolele includ date privitoare la locul unde este vorbită limba și la numărul de vorbitori; sînt consemnate trăsăturile fundamentale care îi determină apartenența la un grup sau o familie de limbi, precum și trăsăturile care o individualizează; se dau informații privitoare la sistemul de scriere folosit; scurte schițe de istorie a limbii notează primele atestări, fazele istorice, operele literare reprezentative publicate în limba respectivă; se indică variantele dialectale și cele stilistice, rezultatele contactului cu alte idiomuri.

Lucrarea este astfel redactată încît, păstrînd rigoarea științifică, să poată fi consultată fără dificultăți de un public larg: este scrisă clar, se recurge adesea la exemple pentru ilustrarea trăsăturilor lexicale și gramaticale, iar termenii de specialitate sînt explicați într-un glosar. Indicele alfabetic de aproape o sută de pagini (276—373), înregistrează, pe lîngă cuvintele-titlu (în toate variantele lor lexicale și ortografice), și dialectele, precum și toate pasajele în care se fac referiri la o limbă (chiar la cele care nu formează tema unui articol).

O lucrare enciclopedică cum este aceasta nu își propune să aducă lucruri noi; ea cere însă din partea autorilor o întinsă cultură lingvistică, în stare să le îngăduie să aprecieze critic sursele și să selecteze, în mod judicios, informațiile. Folosirea mai multor specialiști, așa cum s-a procedat în redactarea cunoscutei lucrări *Les langues du monde* (ed. I, 1922, ed. II, 1952), coordonată de A. Meillet și M. Cohen, asigură un grad sporit de exactitate, făcînd mai dificilă coordonarea. Prezentînd aceleași date în forma mai sintetică a unei enciclopedii, autorii au asigurat unitatea de redactare, dar au trebuit să se bazeze (în afara domeniului romanic) numai pe datele furnizate de alți autori, inegale ca informație și ca tratare a materiei. Iar dacă pentru unele domenii (limbile africane, amerindiene, australiene) ei au trebuit să rămînă tributari surselor folosite și să decidă singuri în cazul unor alternative, în ceea ce privește familiile de limbi mai bine cunoscute și studiate (indo-europeană, semito-hamitică, fino-ugrică, turco-tătară) s-ar fi putut beneficia, credem, și de aportul unor specialiști de la noi, evitîndu-se astfel unele inexactități.

Un dicționar — și *Limbile lumii* este un dicționar enciclopedic — nu se citește, ci se consultă de cîte ori este necesar; sîntem convinși că cititorii vor găsi, în această lucrare, numeroase informații noi și interesante. Privită însă cu ochiul mai critic al lingvistului, e constată unele inconsecvențe sau lipsuri.

Astfel, în ceea ce privește numărul de vorbitori, autorii s-au străduit să dea, de cîte ori a fost posibil, cifre exacte; acolo unde sursele se contrazic, se indică acest lucru. Dar nu se procedează întotdeauna la fel. Uneori, la diferențe foarte mari, nu se arată că nu s-au putut obține cifre sau date exacte, de ex.: *wolof* 643.000 ~ 1.500.000, *lugbara* de sus 114.000 ~ 350.000, *somaleza* 1.600.000 ~ 5.000.000, *sora* 200.000 ~ 360.000, *luba-lulua* 1.500.000 ~ 3.400.000 etc. Se consemnează, în schimb, „surse diferite" pentru diferențe nesemnificative: *kwoma* 2.240 ~ 2.500, *logba* 2.000 ~ 2.090, *lendu* 32.600 ~ 33.000 etc.

Pare ciudată diferența mare de apreciere în ceea ce privește *franceza* ca limba maternă 41.000.000 ~ 75.000.000 (aproape dublu). În schimb, nu ni s-a părut necesară consemnarea cifrei exacte (pînă la unități) a numărului de vorbitori, pentru idiomuri mai puțin cunoscute, justificată numai dacă se indică și anul recensămîntului (ceea ce nu se întîm-

plă întotdeauna); altminteri, cifra oricum nu mai corespunde: *koriak* 5.706, *lakia* 5.348, *kapriman* 1.164, *isinay* 3.970 etc.

Uneori redactarea e deficitară și provoacă nedumeriri: despre familia *irocheză* (cu 9 limbi) se spune că are 1.800 de vorbitori, iar despre una dintre limbile irocheze. *cherokee*, că ea singură are 10.000; tot astfel pentru *birmană* cifra maximă de vorbitori dată este 25.000.000, în timp ce pentru întreg grupul *birman-lolo* ea este de 20.000.000. Nu e clar de ce a fost introdusă în lucrare limba *aleută* cu numai 600 de vorbitori sau *alakaluf* cu 400.

În caracterizarea limbilor, locul principal este acordat datelor privind inventarul fonologic, lexicul și structura gramaticală; ele sînt înfățișate — de la caz la caz — mai pe larg sau mai concis. Două trăsături sînt însă constant prezente, chiar în articolele cele mai reduse: inventarul fonologic și topica. Sub acest aspect, lucrarea pune la îndemîna cercetătorilor un material util pentru construirea unei tipologii. Ni se pare însă că, în ceea ce privește topica, ea este mai puțin caracterizantă: caracterul ei — fixă sau liberă — e condiționat de alte trăsături; apoi topica progresivă și cea regresivă adesea merg împreună în cadrul aceleiași limbi. În realitate, limbile prezintă o mai mare libertate în topică decît pare să rezulte din caracterizările făcute. Pentru lingviști (dar și pentru un public mai larg, cu explicațiile de rigoare) ar fi fost mai semnificativă specificarea (folosită uneori de autori) cu privire la structura limbii (amorfă, aglutinantă, flexionară sau incorporantă), care ar explica o sumă de trăsături și totodată ar oferi o imagine a frecvenței diferitelor tipuri de structuri în limbile de pe glob.

În caracterizarea limbilor, se observă unele omisiuni sau inexactități, precum și neclarități datorate redactării. Ne referim în continuare la cîteva exemple de acest fel.

La p. 209, la substratul limbilor *romanice* lipsește cel iberic; din formularea de la p. 210 ar reieși că, în afară de română, toate celelalte limbi romanice au substrat celtic.

Despre *română* se spune (p. 209) că folosește alternanța fonetică la diverse forme gramaticale, dar toate exemplele privesc numai opoziția de număr la substantive. La p. 80 se afirmă că *franceza* e comparată cu chineza și cu unele dialecte sudaneze, dar nu se înțelege prin ce se aseamănă cu aceste limbi.

În *germană*, locul accentului este, de regulă, pe rădăcină, nu pe prima silabă. Structura consonantică CVC(C) e foarte frecventă în limbile indo-europene; de ce ar trebui comparată germana cu chineza? Din formularea de la p. 95, ar reieși că topica indo-europeană era SVO — de fapt era mai liberă; la p. 96: ce este engl. *hopen?* la p. 97 s-ar înțelege că Umlaut-ul este numai semn grafic.

La *engleză* lipsește consemnarea pluralului cu *-s* (precedat de surde) ca în *books, pots* etc. Comparația sintetică nu e numai la adjective monosilabice, ci și la cele bisilabice terminate în *-y, -ow, -le (easy, narrow, simple)* sau cu accent pe finală *(concise, intense, profound)* etc. Nu există în engleză infinitive fără *to;* verbele modale *shall, must, can, may* nu au infinitiv. Au marca *-ly* nu doar unele adverbe, ci marea majoritate a adverbelor de mod provenite din adjective. În engleză, *gerund* nu e gerundiv, ci *gerunziu*. Se spune, de regulă, că verbele sînt însoțite de particule adverbiale *(up, out, at, away, off* etc.), nu de postpoziții. La p. 79 din formulare s-ar înțelege că influența gaelică nu este celtică.

Pentru *irlandeză*, încă nu e precizat inventarul consonantic? Nu este clar de ce în *cat|cait* e vorba de opoziție de palatalizare. Formele *leom, leot* sînt comparabile cu lat. *mecum, tecum;* de ce flexiune a prepoziției? Din redactare nu se înțelege cum în irlandeză se poate răspunde negativ la o întrebare. Din exemple ca *cethir, coi* nu se vede cum s-a păstrat labio-velara k^w; de fapt a devenit velară. Irlandeza nu a pierdut orice *p*, ci numai pe cel inițial din cuvinte indo-europene (cf. lat. *pater* ~ v. irl. *athir*). Dintre cuvintele irlandeze din engleză, citate în lucrare,

numai *bard*, *slogan* și *whisky* sînt cunoscute; s-ar putea adăuga *flannel* și *tory*. Despre irlandeză (ca și despre lituană) e preferabil să se spună că sînt limbi conservatoare, nu arhaice.

Armeana este atestată din secolul al IV-lea, nu al IX-lea, iar scrierea ei este de la stînga la dreapta.

În *latină* superlativul se exprimă și prin alte sufixe sau adverbe decît cele indicate de aceea ar trebui adăugat „mai ales". Principala opoziție la diateză era activ ~ mediopasiv. În prezentarea cazurilor (p. 145), vocativul nu își are locul între acuzativ și ablativ. Nu se înțelege (p. 145) care erau „condițiile foarte bine precizate în care se foloseau imperativul viitor, participiul viitor activ și adjectivul verbal pasiv"; la fel se poate spune și despre alte forme verbale. Adjectivul verbal, care se încadrează ulterior în conjugare, nu avea diateză pasivă, cf. *potus* activ și pasiv, *cenatus*, *iuratus* active etc. Se spune (p. 145) că latina avea trei timpuri primitive: prezent, perfect, supin; dar supinul nu e timp, iar în latină principala opoziție era de aspect *infectum/perfectum*, fiecare avînd trei timpuri (prezent, trecut, viitor). Optativul nu dispare, valorile lui sînt preluate de conjunctiv, iar unele urme persistă (*sim*, *uelim*). Ar trebui specificat că latina avea un sistem derivativ bogat care compensa compunerea; *solis defectio* nu e cuvînt compus, ci sintagmă; pot fi citate compuse ca *respublica*, *aquaeductus*, *iurisconsultus* etc. S-ar putea înțelege (p. 146) că osca nu e limbă indo-europeană; trăsătură dialectală este numai *f* în interior, la inițială e originar. În legătură cu limba latină ar trebui să se adauge că avea topica liberă și o sintaxă complexă și să se amintească rolul ei în construirea vocabularului internațional.

Dintre limbile indo-europene vechi, *traca* ni se pare prea sumar tratată (limba *dacă* ocupă numai trei rînduri). În legătură cu limba *tocharică* se putea aminti că e consemnată și în vechi izvoare chinezești *(Tuhuolo)* și sanscrite *(Tukhara)*. Singura serie de oclusive toharice e aceea a surdelor simple. Ar trebui adăugat că este limbă centum (100 = *känt*, *kante*) și că are multe cuvinte asemănătoare cu latina (*salyi* ~ *sal* „sare", *tak* ~ *tango* „ating", *plak* ~ *placo* „potolesc" etc.). Printre trăsăturile arhaice: în locul genitivului de apartenență folosește adjectivul derivat, nu are forme pentru comparativ. Are trăsături comune, de limbă marginală, cu italo-celtica. Este situată dialectal între balto-slavă și greacă, armeană, traco-frigiană. Zona inițială — probabil S-E Rusiei pînă la Ural, unde a avut loc contactul cu fino-ugrica.

Indo-europeana: la p. 115 descoperirea sanscritei — de adăugat „de către filologii europeni"; Pott se numea August Friedrich. *Preitalic* nu înseamnă „anterior latinei", ci „limbilor italice". Diviziunea *centum* ~ *satem* (de ce *kentum* dacă e latin?) nu mai este de multă vreme considerată ca cea mai importantă isoglosă. Cele 6 trăsături tipologice stabilite de N. S. Trubetzkoj nu sînt semnificative (trei sînt negative; fiind limbă flexionară, cu flexiune internă, nu putea avea armonie vocalică etc.), și nu e sigur dacă au existat în cursul întregii istorii a limbii indo-europene sau numai în faza ei ultimă. Nu toți cercetătorii admit 3 laringale — hitita aduce mărturie pentru una sau cel mult două laringale. În faza cînd existau laringalele, nu erau vocale lungi; ele sînt un produs al laringalelor. Separarea animatului în masculin și feminin începe în faza dezmembrării limbii comune indo-europene și nu e realizată pe deplin nici în unele limbi indo-europene vechi. Nu e clară definiția diatezei medii (p. 116) ca formă în care „subiectul este interior acțiunii".

În legătură cu *dialectele*, ni se pare că, la proporțiile lucrării și la caracterul ei enciclopedic, li s-a acordat prea mult spațiu. Sînt limbi puțin cunoscute, de ex. *mandareza*, care ocupă trei rînduri și la care pe alte trei se înșiră dialectele, cu variantele lor; la *halkomelen*, limbă cu mai puțin de 1.000 de

vorbitori, se înșiră 11 dialecte; la *yoruba* se citează 21 de dialecte tribale etc. E preferabilă formula de la limba *ziriană*: „10 dialecte foarte diferite fonetic". Nu e clar însă ce înseamnă existența unui singur dialect; cui i se opune? (cf. limbile *agar, buin, chamba, ket* etc.).

Consultarea lucrării *Limbile lumii* implică și unele dificultăți terminologice pentru nelingviști. Pentru aceștia există într-adevăr glosarul, dar în el sînt consemnați numai termenii lingvistici care nu apar în DEX; iar cum nu toți cititorii îl au la îndemînă, ar fi fost preferabil ca glosarul să fie complet. În legătură cu termenii incluși, unele precizări apar necesare. La *actor* ar trebui notat accentul și arătat că e sinonim cu *agent*. *Clitic* e definit prea complicat și tehnicist pentru un nespecialist (iar specialiștii știu ce este), definiția *particulei declarative* prin „particulă care introduce propoziții declarative" nu spune nimic. Nu e clar explicat ce este *distribuția complementară*: doi termeni sau două serii de termeni care se exclud din toate pozițiile (s-ar deduce că nu apar nicăieri); mai pe înțelesul tuturor ar fi fost „în care unul din termeni este folosit numai în contextele din care celălalt este exclus".

Ideofonele nu pot fi definite numai ca „parte de vorbire clasificată împreună cu adverbul"; trăsătura lor caracteristică e structura fonetică imitativă (onomatopeică sau cu simbolism fonetic). Nici definiția *injunctivului* ca mod asemănător cu imperativul nu e completă; ar trebui specificat că are sensuri deziderativ-hortative. În glosar sau la locul respectiv ar trebui spus ceva despre starea de anexiune (p. 41), sufixele de extensiune verbală (p. 26), armonia vocalică de tip încrucișat (p. 19, 23).

În încheiere, se cuvine să arătăm că, dincolo de unele inexactități sau omisiuni, de neajunsuri de redactare, inevitabile la o lucrare de acest tip și care pot fi ușor remediate într-o viitoare ediție, enciclopedia lingvistică *Limbile lumii* conține o mare bogăție de informații și prin aceasta pune la îndemîna lingviștilor un util instrument de lucru; pentru publicul larg ea va constitui principala sursă de informare atît pentru limbi cu nume mai familiare, cît și pentru acelea întîlnite sporadic și care trezesc curiozitatea cititorului.

LUCIA WALD

MARCU MIHAIL DELEANU

Glasul pămîntului. Stilistica motivului în proza literară

Timișoara, Editura Facla, 1981, 192 p.

Cartea publicată de Marcu Mihail Deleanu la Editura Facla din Timișoara, într-o serie („Studii de limbă și stil"), devenită cunoscută, și apreciată în toată țara, este o cercetare stilistică a unui motiv literar cu adînci rezonanțe în cultura și istoria poporului român. Ea se înscrie într-o suită de studii datorate unor personalități de primă mărime, începînd cu Tudor Vianu și continuînd cu G. I. Tohăneanu (laitmotivul eminescian al marmorei) sau cu Mircea Tomuș (ideea de patrie în poezie), la care se poate adăuga, cu deplină îndreptățire, și reșițeanul Gheorghe Jurma (motivele mitologice în lirica patriotică; tema „fraților inamici"), toate citate de autor, alături de altele, în *Preliminariile* cărții sale. Din această listă nu trebuia însă să lipsească excelenta exegeză a lui Ion Dumitrescu, *Metafora mării în poezia lui Eminescu* (București, Editura Minerva, 1972).

Marcu Mihail Deleanu operează cu conceptele stilisticii „tradiționale", fundamentată la noi de Tudor Vianu și continuată, într-o direcție cu totul originală, de G. I. Tohăneanu, căruia autorul îi și aduce un călduros omagiu (p. 5).

O bună cercetare stilistică, în așa-zisa manieră tradițională, presupune cel puțin două condiții de bază: adecvarea simpatetică la opera studiată și stăpînirea unei game largi de procedee de exprimare a sugestiilor stilistice ale textului, la care ar trebui să se

adauge, ca o premisă a actului exegetic, cunoașterea lucrărilor de bază ale domeniului și posedarea unei întinse lecturi, din variate sfere culturale, care să înlesnească abordarea plurivalentă a cercetării unor realități atît de complexe cum sînt motivele literare. *Glasul pămîntului* vădește, din această perspectivă, un stilistician înzestrat cu multă intuiție artistică, dar și exact în analizele pe care le realizează, evitînd însă cu grijă o expunere prea „tehnicistă". În acest sens, autorul chiar se distanțează de unele tehnici moderne, cum ar fi analiza statistică, subliniind că nu a intenționat să realizeze „o abordare cantitativ-statistică a termenului ..., ci o evaluare calitativ-stilistică" (p. 18).

De altfel, Marcu Mihail Deleanu își expune pe larg, în *Preliminarii*, opțiunile teoretice. „Numim *motiv* — arată el, citînd-o pe Felicia Giurgiu, *Motive și structuri poetice* (Timișoara, Editura Facla, 1980, p. 9) — nucleul poetic al cărui semnificant iradiază semnificații multiple și al cărui semnificat captează semne, forme, cuvinte, dispunîndu-le în *constelații stilistice* în «volumul» operei." Ca atare, el îșiⁱ propune să studieze *motivul pămîntului* „atît ca unitate de bază în studiul narațiunii, ca unitate tematică minimă a conținutului", cît și ca „o anumită formulă" în care se reflectă o sumă de „impresii ale realității", importante prin „repetarea lor frecventă" (p. 15). De aici și necesitatea de a se distinge între noțiunile *termen dominant* și *termen recurent*. „În cazul nostru, — spune autorul — vom considera *pămînt* drept termen dominant doar în măsura în care și doar atunci cînd referentul său verbal «nu mai este cel convențional», cînd prin metaforizare, simbolizare sau simple relații contextuale trimite la alte sensuri decît cele din dicționar, cînd în jurul lui se construiește mesajul denotativ și mai ales conotativ, implicat direct sau ca element referențial, la nivelul micro- sau macrotextului («metafora» titlului)" (p. 16). Prin contrast deci, un termen devine recurent dacă, în ciuda frecvenței lui, nu cumulează funcționalitățile stilistice amintite mai sus. Iată, spre exemplu, cum se prezintă lucrurile în romanul *Ion* al lui Liviu Rebreanu: „... termenul [*pămînt*] devine dominant nu prin recurență, ci prin semnificațiile conferite și prin plasarea sa la toate nivelele arhitecturii romanului, de la materialul de construcție lexical, la ansamblurile mari (alineate, subcapitole) și pînă la cheia de boltă a titlului celor două părți. Pe parcursul romanului recurența este evitată printr-o riguroasă aplicare a alternării sinonimice (p. 4; alte referiri la raportul termen dominant — termen recurent la p. 45, 57, 168—169, 175).

Întregul demers analitic este riguros conceput, așa încît cele două planuri fundamentale ale investigației, cel semantic și cel stilistic, alternează judicios și se întrepătrund organic. Sînt ilustrative în acest sens subcapitolele *Concentrare semantică* (p. 49—52), *Frazeologie* (p. 52—57), *Sensuri ordonatoare* (p. 57—64) și altele (cf. și p. 128, 125, unde sînt analizate conotațiile substantivului *iarbă*). Este locul aici să relevăm și priceperea autorului de a găsi titluri de capitole și subcapitole foarte sugestive, ele însele „metafore" simbolice ale analizei stilistice care urmează. A se vedea, între altele, capitolele *Satul de lut*, *Muncile pămîntului*, sau subcapitolele *Lumea nouă vine cu tractorul*, *Sluga pămîntului*, *Oamenii — florile pămîntului* etc. Pe de altă parte, comentariul gramatical este încorporat analizei stilistice și adus deci în discuție numai cînd faptele de gramatică au o reală valoare expresivă. „Fragmentarea textului — arată autorul, analizînd povestirea *Strigoiul* de Ion Agârbiceanu —, prin virgule, pe ultima porțiune, corespunde nu numai așezării complementului direct pe ultimul loc al enunțului, ci și descrierii detaliate, cu încetinitorul, a gestului, fără a scăpa din vedere amănuntul etnografic ..." (p. 135).

Sînt puse la contribuție și informații din domenii adiacente, cum ar fi folclorul (cf. cap. *Sînzienele*) sau psihosociologia (p. 119—122). De altfel autorul, operînd cu un material foarte bogat, reușește să pună în evidență cu pregnanță „sensurile" metaforice multiple ale ter-

menilor discutați, sensuri care de regulă coexistă, realizînd un complex semantic ce trimite la realități sociale, istorice, antropomorfice, etnobotanice etc. Scriitorul cel mai des pus la contribuție este Rebreanu, iar pentru ilustrarea „negativului" stilistic al motivului *pămînt* — Zaharia Stancu, pentru care Marcu Mihail Deleanu pare să aibă o adevărată idiosincrasie (cf. p. 159).

Concepută cu seriozitate și acribie, cartea lui Marcu Mihail Deleanu se înscrie ca o contribuție de primă importanță în stilistica românească a motivelor literare.

SERGIU DRINCU

MIRCEA ANGHELESCU

Scriitori și curente
București, Editura Eminescu, 218 p.

Mircea Anghelescu e unul dintre acei istorici literari a căror activitate tăcută și perseverentă, semnalată publicului larg și chiar specialiștilor cu mult mai puțin decît ar merita-o rezultatele ei, contribuie efectiv, dacă nu spectaculos, la o cît mai exactă, mai minuțioasă cunoaștere a tuturor teritoriilor scrisului românesc. Lucrările sale, fie acestea vaste sinteze sau scurte comunicări, conțin sau informație inedită sau propuneri de reinterpretare ori nuanțare a interpretării unor fapte de literatură, sau de situare a lor cît mai adecvată în diferite serii de valori. Însumînd articole diverse, de la microsinteze la „profiluri", avînd ca obiect epoci, curente și personalități literare dintre cele mai diferite, noua sa carte, *Scriitori și curente*, se oferă — în virtutea acestui fapt — ca un instrument de lucru tot atît de util viitoarelor cercetări ca amplul său studiu despre preromantism, ca volumul de studii axate de o singură temă: *Literatura română și Orientul* (1975), și ca *Introducere în opera lui Grigore Alexandrescu*.

Asemenea precedentelor scrieri, culegerea *Scriitori și curente* învederează, înainte de orice, pasiunea de cercetător a lui Mircea Anghelescu, altfel spus: calitatea sa de istoric literar prin predestinare. Pentru obținerea de lumină în indiferent ce chestiune, fie și una foarte mărunță, cercetătorul explorează toate sursele posibile, străbate suprafețe culturale vaste, eterocl'te, forează terenuri aride, coboară în subterane. Nu o dată, parantezele și notele de subsol trimit la manuscrise sau citează titluri de imprimate străine rare, inclusiv rusești, sîrbești, grecești, accesibile doar cîtorva inițiați. În interiorul textelor propriu-zise dăm de citații în cam toate limbile europene de circulație internațională. Cu asemenea mijloace, strădania cercetătorului procură date dintre cele mai felurite, de o valoare, poate, nu întotdeauna pe măsura cuantumului de muncă depusă și de timp irosit, pentru culegerea lor, însă de o utilitate indiscutabilă. Cîteva exemple. Cronicile muntene din a doua jumătate a secolului al XVII-lea au, se știe, tipica structură a unor hagiografii și modelele etice ale portretelor construite în ele (fără preocupare pentru concordanța cu persoanele reale zugrăvite) sînt indicate explicit, chiar cu ostentație; modelele literare, însă, nu sînt mărturisite. Mircea Anghelescu le identifică în anumite legende care „circulau în epocă în manuscrise miscelanee și alcătuiau lectura obișnuită a unui mare număr de cititori din medii diferite, dar în primul rînd din cele populare", cărora, presupune exegetul, trebuie să le fi aparținut și unii dintre cronicarii munteni. Aserțiunea, din păcate, nu e exemplificată, lipsesc referirile concrete la vreun apocrif oarecare; ea rămîne plauzibilă, totuși, grație fie și numai prezentării succinte a celor două cronici antagonice, *Letopisețul cantacuzinesc* și *Letopisețul bălenilor*, foarte asemănătoare stilistic, într-adevăr, cu orice scrieri populare de tipul celor semnalate. Din articolul despre Nicolae Milescu sînt de reținut, ca date cu caracter informativ, între altele, precizarea că cercetarea modernă a confirmat justețea tezei lui Hasdeu și a lui Iorga potrivit căreia *Biblia* din 1688 include, prelucrată, traducerea Vechiului Testament, înfăptuită, pe cînd era în țară, de către umanistul român ajuns înalt demnitar moscovit, și specificarea că o altă lucrare a aceluiași, *Cartea sibilelor* (1672),

nu e o traducere, ci o compilație din mai mulți autori. Articolul despre preromantism, rezumînd sinteza din 1971, oferă o listă de traduceri efectuate la noi în „epoca de tranziție" marcată de numitul curent. Cel despre Budai-Deleanu relevă un model „probabil", nesemnalat, al *Țiganiadei*, mai precis al unei secvențe din cel de al șaselea cînt al ei. Discursul Satanei, din respectiva secvență, afirmă o atitudine analogă celei întruchipate de prințul tenebrelor în *Paradisul pierdut* al lui Milton, personajul înfățișîndu-se și în „poimationul iroi-comico-satiric" românesc, avant la lettre, ca prototipul damnatului romantic. Încă un fapt de creație, așadar, prin care Ioan Budai-Deleanu este, în spațiul literelor naționale, un precursor. Ipoteză doar și ea, o altă aserțiune, aceea că „redescoperirea naturii" de către romanticii români a fost un efect al lecturilor de literatură romantică străină, poate fi consemnată tot în bilanțul datelor noi oferite de cercetările lui Mircea Anghelescu, întrucît demonstrația pe care se sprijină o impune ca judecată de realitate incontestabilă.

Procurarea de informație *stricto sensu*, recoltarea de date noi, sau doar de elemente suplimentare, menite să confirme, să precizeze sau să rectifice cunoștințele existente, nu este, însă, în *Scriitori și curente*, scop în sine. Știrile inedite constituie doar un material subsidiar, încorporat în articole, de cele mai multe ori, doar pentru fortificarea unor detalii. Osatura textelor o formează, de regulă, cum o indică și titlul volumului, considerațiile articulate fie asupra unui curent (nu neapărat unul literar și, mai ales, precis constituit ca atare), fie asupra unui scriitor studiat nu „în sine", de obicei, ci în raporturile sale cu mișcările de idei și orientările artistice declarate pe plan mondial. Primul articol stabilește, astfel, pe bază de scrieri din epocă, „idealul moral al omului în literatura română din secolul al XVIII-lea", relevînd, în esență, „secularizarea conceptului de morală", consecutivă progresivei laicizări a gîndirii și, implicit, penetrației în gîndirea politică a unor germeni proprii ideologiilor democratice în curs de formare în Occident. Caracterizînd lapidar preromantismul românesc, istoricul literar îi indică sursele, temele dominante, reliefează atitudinile specific preromantice și, în sfîrșit, modul nou în care declanșatorii curentului înțelegeau poezia, în opoziție cu conceptul clasic. La originea romantismului, cercetătorul identifică, alături de cauze obiective, suficient de cunoscute pentru a se putea dispensa de etalarea lor, anumite „mode" ale timpului, precum istorismul, cultul naturii, călătoriile, cultul geniului și al revoluționarului, disprețul față de burghez. În articolele de acest gen, ca și în multe dintre celelalte de altfel, descoperirile și punctele de vedere personale apar strîns împletite cu judecăți preexistente, unele dintre acestea, bunuri comune ale istoriei literare, fără o constantă specificare a surselor diferitelor date și aserțiuni, astfel încît cititorului, căruia nu i se poate cere să răscolească biblioteca pentru a stabili proveniența fiecărei știri sau opinii, îi vine greu să stabilească în ce măsură anumite considerații sau date îi sînt oferite de către autorul culegerii *Scriitori și curente* pe de-a-ntregul sau îi vin, prin acesta, parțial, de la alți cercetători. În orice caz, cititorul are a-i mulțumi lui Mircea Anghelescu nu numai pentru structurarea cunoștințelor și opiniilor cuprinse în carte, ci și pentru recoltarea de informație inedită și emiterea de noi păreri.

Punctele personale de vedere, interpretările proprii sînt, de altfel, mult mai pregnante în microsinteze, în „profiluri" și în articolele consacrate unor opere sau anumitor particularități ale creației unor scriitori. Concepută ca „instrument contra adversarilor", *Istoria ieroglifică* utilizează, prin definiție, o „strategie retorică", sub al cărei *determinism* „totul converge spre structura barocului", Ion Heliade Rădulescu pare „un clasic în haine romantice". Resortul intim al „incriminărilor" din *Arhondologia* lui Constantin Sion este „complexul frustrației", paharnicul avînd psihologia unui „Păturică ratat, [...] veleitar al evgheniei". „Mozaic de tipuri literare", scrierea sa prefigurînd tulburător literatura celui ce va fi „moștenitorul îndepărtat al fumurilor

sale nobiliare, al interesului pentru o clasă în amurg și al unui rest din domeniile agonisite odinioară: Mateiu Caragiale, căsătorit tîrziu, aproape de patruzeci de ani, cu o nepoată arhondologului, fiica poetului Gh. Sion".

„Prozator realist în sensul obișnuit al cuvîntului", atras și de teme și procedee romantice, N. Filimon e o natură clasică, în ultimă analiză; chiar „procedeele și viziunea burlescă pe care le evidențiază numeroase pasaje din[...] *Escursiuni* sînt mărturie a unui spirit clasic nativ", burlescul fiind „o reacție la adresa clasicismului care nu se poate nutri și menține decît în clasicism". În nuvelă, modul clasic se realizează „prin sesizarea modelului intern al personajului, prin proiectarea sa pe o scară tipologică universală". Structural, nuvelele lui Filimon „sînt tragedii clasice, nu drame romantice" și talentul prozatorului „nu este atît de povestitor, cît de mim". În roman, istoria lui Dinu Păturică „nu este în sine o relatare realistă, ci o fabulă cu conținut moralizator", revelînd sensul istoriei rezumat în destinul unei vieți și „forțînd în chip fatal datele realității pentru a putea corespunde veridicității tipologice a eroului". Construcția, în *Ciocoii vechi și noi* este de „roman clasic [...], previzibi și linear, în care autorul luminează progresiv o lume, un destin, descifrînd treptat fabula care se cuprinde de la început în caracterele eroilor și în datele istoriei". Eroul central „apare de la început complet format, ca Atena din țeasta lui Zeus"; el este „*un tip, un caracter clasic*", care „nu evoluează, nu are o istorie interioară". Chiar ideea de a scrie „o viață paralelă", „căci așa apare antinomia care stă la baza intrigii romanului", e o idee clasică.

În schimb, Barbu Delavrancea „este, total și structural, un romantic". Un romantic cu propensiuni spre realism. Chiar Hagi Tudose „nu e tipul clasic, extratemporal al zgîrciturii", cum s-a afirmat, „ci zgripțarul de stăpîn al unei meschine dughene peste care au trecut timpurile și i-au infirmat crezul unei vieți". Prin complexitatea psihologică din nuvele, autorul *Sultănicăi* ar fi „primul modern în proza noastră", precursorul epicii analitice

Unele dintre aserțiunile citate învederează, cum, desigur, s-a observat, gustul pentru paradox și spiritul de contradicție. În loc de a vedea în Heliade Rădulescu, ca, probabil, toată lumea, un romantic sedus de clasicism, o natură, așa-zicînd, „călinesciană", exegetul inversează relația, nu, ce-i drept, fără a recunoaște, în final, că e „greu de spus care este tendința determinantă".

În alte cazuri, pentru a-și valida tezele, Mircea Anghelescu operează disecări ale firului în patru și recurge la raționamente sofisticate, ajungînd chiar să se contrazică de la un articol la altul. Construite pe afirmația că Filimon e, substanțial, un clasic, cele „trei încercări" despre acest scriitor conjugă pe alocuri argumentația plauzibilă cu o arguție superfluă, lăsînd, bunăoară, afirmația absolutizantă: „clasicul este un personaj monolitic, chiar cînd e sfîșiat de contradicții, în timp ce romanticul e un dual chiar în egotismul său", dezmințită de observația ulterioară, judicioasă, că eminamente romanticul Delavrancea „desființează autonomia «personajelor sale» pentru a sublinia o singură trăsătură dominantă". Pentru a demonstra că Filimon e un clasic, și nu un realist, exegetul susține că minuția descripțiilor de medii din *Ciocoii* ... nu este expresia viziunii realiste, ci a „unei vocații neînfrînate de istoric", provocînd în mintea cititorului întrebarea dacă Balzac n-a fost, și el, un realist și, de fapt, punîndu-l în imposibilitatea de a ști ce trebuie înțeles prin „realism". Afirmația din articolul despre Delavrancea, că *Hagi Tudose* ar fi, „cel puțin dintr-un punct de vedere" o nuvelă „realistă", argumentată tocmai prin indicarea unei particularități considerate, în cazul prozei lui Filimon, a nu fi inerentă realismului, departe de a curma deruta, o amplifică. Oricare i-ar fi însă riscurile, lectura interogativă, problematizantă, conferă articolelor un interes special. O asemenea lectură a generat și considerațiile despre *Nopțile* lui Macedonski, din care e de

reținut în special opinia că, în *Noaptea de decemvrie*, „răsplata emirului se află în efortul însuși, în «drum», și nu în «ajungere», așa cum satisfacția artistului este de găsit în creație, în «starea de poezie», nu în succesul ei". Celelalte articole sînt fie „schițe de profil" ce propun atenției autori puțin cunoscuți sau uitați (Traian Demetrescu, Iuliu Cezar Săvescu), fie „pledoarii" pentru reconsiderarea „micilor simboliști" (după unii „parnasieni": Gh. Orleanu, Al. Petroff, G. Donna, Al. Obedenaru, Mircea Demetriad), fie — „note" despre zone sau aspecte ale operelor unora dintre simboliștii români (proza lui Petică, Săvescu, Anghel, satanismul bacovian), toate înscriind contribuții de istorie literară binevenite.

Volumul are, după cum se vede, prin ce să suscite interesul nu numai al profesioniștilor cercetării literare, dar și al oricărui cititor, care, pentru a-și lărgi și consolida informația, caută să se țină la curent cu progresele istoriei literaturii.

D. MICU

ION BĂLU

Viața lui G. Călinescu

București, Cartea Românească, 1981, 455 p.

A scrie despre viața lui G. Călinescu e un act de curaj, dată fiind, înainte de toate, dificultatea subiectului în sine. Personalitatea grandioasă și proteică a scriitorului intimidează și pune în derută pe cel ce se încearcă a o cuprinde în totalitate. Apoi, fără a trece, după moarte, prin atît de obișnuitul „con de umbră", omul și scriitorul au devenit, dimpotrivă, personaje de legendă, numai așa explicîndu-se mitografia produsă în jurul numelui său, ca și ostilitatea acesteia față de reconsiderarea lui mai temperată, socotită, mai totdeauna, ca un sacrilegiu. Cu toate că detractorii n-au lipsit, mulți dintrei cei etichetați la un moment dat drept „anticălinescieni" n-au încercat decît ieșirea din hagiografie și eliberarea, prin asumare și detașare lucidă, de „complexul" Călinescu, pe care, într-un fel sau altul, l-a trăit întreaga critică română contemporană. Nu cu opera lui G. Călinescu se războiau acești critici, ci cu epigonismul post-călinescian, refractar la inovații și mai ales alergic la observația că o asemenea inimitabilă operă nu poate face „școală". Astăzi, ca și în urmă cu 15 ani, prestigiul autorului și, deopotrivă, vigilența apărătorilor săi dau condeiului o înaintare înceată, ca într-un cîmp de mine sau ca în preajma acelor incinte a căror regalitate paralizează: *Hic sunt leones !* În sfîrșit, receptarea în timp a operei și a personalității scriitorului (căci există și o astfel de receptare) a fost una dintre cele mai spectaculoase și contradictorii, egalată sub acest aspect poate numai de Arghezi. Elogiată și contestată, simultan sau succesiv, începînd cu *Viața lui Mihai Eminescu*, continuînd cu *Opera ...* și cu monografia Creangă, culminînd cu *Istoria ...*, dar necontenind cu *Bietul Ioanide* și îndeosebi cu *Scrinul negru*, opera lui G. Călinescu este considerată, în receptarea sa, un roman dintre cele mai palpitante și mai dramatice. Depășind adesea dezbaterea principială și polemica de idei, atacurile împotriva scriitorului și profesorului s-au tradus în sancțiuni administrative și morale. A scrie o biografie G. Călinescu însemnează a face public dosarul tuturor acestor detractări. Ion Bălu și-a asumat aceste riscuri, și chiar dacă nu a spus pe nume *tuturor* lucrurilor, ne-a dat promisiunea că o va face în viitor: „Am lăsat cu bună știință la o parte acele secvențe din existența călinesciană în care personalități contemporane sînt negativ implicate. Le vom adăuga, de vom mai trăi, peste un deceniu, două, la o viitoare ediție". Cum criticii, conform asigurărilor date de Sainte-Beuve, sînt longevivi, avem toate motivele să nu ne îndoim că o va face. Deocamdată însă, cartea sa, care nu e definitivă, nu trebuie judecată după ceea ce îi lipsește sub acest raport.

Față de alți scriitori, la care originea și anii copilăriei funcționează ca un ascendent moral și intelectual, pentru G. Călinescu acestea au o relevanță negativă. Ca și fără părinți, cu o copilărie mai degrabă fără copilărie și o adolescență de privațiuni (pricinuite, între

altele, de anii războiului și ai refugiului), G. Călinescu intră în anii maturității cu acute complexe de inferioritate. Cum au arătat unii comentatori ai operei sale, complexul originii umile și incerte își va spune cuvîntul nu numai în roman (problema orfanului, drama paternității etc.), ci în întreaga lui creație. Opera se constituie ca o superbă reacție compensatoare și eliberatoare. Ca valoare formativă, acești ani au tot o relevanță negativă. Aflăm din cartea lui Ion Bălu că pînă la 20 de ani geniul călinescian nu se manifestă în nici un fel: nici prin inteligență precoce, nici prin lecturi deosebite (acestea sînt mai degrabă paupere și întîmplătoare, fără sistemă), nici prin interese și pasiuni ieșite din comun. Ele existau în formă latentă sau ca predispoziții, nerevelate *in actu*. Întîlnirea cu Ramiro Ortiz și mai apoi cu Vasile Pârvan este esențială nu numai pentru că de la ei învață tehnica cercetării și primește o sumă de cunoștințe, ci în primul rînd pentru aspectul ei socratic, de contact între „discipol" și „maestru". „Maieuticii" lor se datorează autorevelarea personalității lui G. Călinescu. De la V. Pârvan, despre care scrie că „viața nu-l bucură în sine, ci ca mijloc de ridicare a unui monument", ... învață lecția dăruirii totale, a „dispariției" în creația de cultură. Ideea-forță a învețnicirii prin operă (ce depășește sensul unui pur motiv livresc: „Mai tare decît bronzul am ridicat cetate ...") acum se instalează, și pentru totdeauna, în personalitatea sa. După un prim șoc, de natură criticistă, cînd privește înapoi și își dă seama „de goluri", urmează intensa perioadă de macerare anahoretică, a lecturilor sistematice și intensive de literatură, istorie, filozofie, estetică. Însă cu toate că acum i se pun bazele, cultura lui G. Călinescu va fi în egală măsură una „din mers", în care e greu să distingem perioadele de acumulare de acelea creatoare. Cum arată Ion Bălu, G. Călinescu nu era un mostru de erudiție enciclopedică, însă trebuie adăugat numaidecît că nu era așa ceva din cauză că erudiția în sine nu-l interesa. Despre cultura lui se poate spune ceea ce însuși a spus în legătură cu Eminescu: impresionant nu este enciclopedismul ei, ci extraordinara funcționalitate a cunoștințelor, atît ca putere formativă, cît și ca funcționalitate în cadrul propriei opere. Nimic din ce a citit G. Călinescu nu a rămas neabsorbit și nefructificat creator: „Eu nu citesc decît atunci cînd mă documentez și lectura inutilă nu-mi produce nici o plăcere". La G. Călinescu creația (sau mai exact creativitatea) depășește în mod fatal erudiția și el trebuie judecat nu ca „știutor" de cultură, ci ca generator, creator de cultură. Comparația cu „erudiții" este improprie. Setea de creație l-a stăpînit pe G. Călinescu ca o fatalitate și îl indică printre acele spirite de format mare, de care vorbește Goethe, personalități demonice, la care pasiunea „productivității" trebuie să se realizeze cu orice preț, dincolo de barierele puse de timpuri sau oameni.

În legătură cu formarea lui Călinescu, Ion Bălu a intuit lucrul esențial: este o auto-formare, scriitorul fiind în mod exemplar un „self-made man", un om format (și ajuns!) prin propriile mijloace. După 20 de ani, drumurile i se limpezesc, el știe cu exactitate ce va face și ce are să devină, iar proiectele se împlinesc cu precizia unei numărători inverse. Caracteristică pentru autoformarea lui ni se pare a fi o ieșită din comun *voință de originalitate*, ce este tot o coordonată a demonismului său. Ea acționează ca o forță a naturii, ca un „dat" al destinului, dar este totodată o voință în sensul psihologic al termenului. G. Călinescu a știut ca nimeni altul să se *situeze* în epocă, adică să atace acele domenii, metode și tehnici care să-l delimiteze radical de predecesori, uneori în ciuda asemănărilor parțiale. El va scrie o istorie integrală a literaturii române, cum făcuse Iorga, nu și Lovinescu, însă bazată pe criteriul estetic, cum făcuse Lovinescu, nu și Iorga. (Într-o recentă carte, Mircea Martin a demonstrat cu finețe dialectică originalitatea în acest sens a sintezei călinesciene.) Voința extraordinară de originalitate se traduce adesea la el prin situarea violentă, obstinată și nu o dată ostentativă, față de punctele de vedere exprimate de confrați, și concluziile sale par adesea

paradoxale. Este aici o violentare a tot ce e consacrat, dar și o năzuință de originalitate uneori cu orice chip. E. Lovinescu a arătat, în *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, consecvența cu care mai tînărul său emul a căutat să-i contrazică mai toate judecățile, în special pe cele privitoare la scriitorii noi, dar observația lui se poate extinde. Era firesc, în aceste condiții, ca personalitatea lui Călinescu să apară ca una extrem de incomodă și să genereze conflicte, idiosincrazii și ostilitate prin tot ceea ce a produs în materie de istorie și critică literară. Ion Bălu îi segmentează, pe bună dreptate, fluxul vieții în funcție de momentele mai importante: apariția primei mari cărți, directoratul la *Viața românească*, doctoratul și cariera universitară de la Iași, *Noua Junime*, *Jurnalul literar*, *Istoria* etc., intitulînd un capitol *Conflictul cu contemporanii*. Forțînd, numai puțin, lucrurile, autorul nu ar fi greșit dacă și-ar fi intitulat așa întreaga sa carte. Dincolo de alte considerente, motivul determinant al acestui perpetuu conflict era originalitatea creației călinesciene, care *ipso facto* își devansa epoca.

Cartea lui Ion Bălu nu eludează unele nedreptăți ale omului și scriitorului; în schimb privește obiectiv tributul pe care acesta a trebuit să-l plătească unor perioade care au făcut mai evidentă vorba cronicarului cu „omul sub vremi", dar și nedreptățile oamenilor și vremilor față de Călinescu. Dacă ostilitatea întîmpinată în mediul uiversitar și jurnalistic ieșean ne era în linii mari cunoscută, cei mai mulți, și îndeosebi generațiile tinere, cunosc foarte vag, „din auzite", împrejurările în care profesorul a fost scos din învățămînt, după 1948. Luminile pe care Ion Bălu le aruncă asupra acestui moment dramatic din viața lui Călinescu, și în genere asupra epocii de tristă amintire a dogmatismului, reprezintă nu numai un scrupul de istoric literar, dar și un act justițiar care trebuia odată și odată făcut. Viitoarea ediție, nu este îndoială, va completa tabloul injustițiilor.

Cercetător pasionat și tenace al biografiei și operei călinesciene, Ion Bălu cunoaște aproape tot ce s-a scris de și despre autor (reamintim prețioasa lui *Biobibliografie*, apărută în 1965). În actuala lucrare, el valorifică în așa măsură mărturiile despre sine ale scriitorului și pe cele ale contemporanilor despre acesta, încît avem în multe rînduri impresia că citim un „Călinescu par lui-même" sau „par les autres". Cartea este în mare parte un montaj de citate sau de informații autentice (genul ei este „autenticismul"): „Cine va avea curiozitatea de a urmări documentarea noastră se va convinge ce puține cuvinte introducem în text și cît de temeinic atestate sînt toate afirmațiile noastre". Ideea este originală și, pe lîngă autenticism, se susține prin aceea că ne dă un Călinescu văzut în perspectivă, contrapunctic într-o oarecare măsură. *Viața lui G. Călinescu* este o călătorie *sui generis* printre documente care, prin natura lor, și mai ales fiindcă se referă la paradoxala personalitate analizată, dau textului viață și substanță epică, și ai, la lectură, senzația unui original picaresc arhivistic. Metoda are însă neajunsurile ei. Segmentată în timp cu atîta amănunțime, imginea lui G. Călinescu pierde în fluiditate, se pulverizează. Am simțit, la finele călătoriei, nevoia unei sinteze finale, a unei „măști". Tehnica citatului nu este întotdeauna relevantă, putînd duce la denaturări de sens. Binevenită în cazul textelor mai tranzitive, (corespondența, interviul, la rigoare jurnalul), tehnica citatului și a interpretării lui *tel quel* e riscantă în genuri care, prin natura lor, invită la o interpretare mai nuanțată. Din propoziții ca: „... eu sînt în ceasurile mele de recreație și istoric literar" sau: „... s-a întîmplat citeodată, din pură expansiune, să profesez și critica" nu putem deduce automat că G. Călinescu „s-a străduit tenace să-și anihileze vocația critică congenitală". Din faptul că în articolul *Întunecatul ev-mediu* (1939) își exprima regretul de a nu se fi născut în evul respectiv nu putem deduce „idilica [sa] viziune despre istorie" și nici „lipsa informației [...] și a cunoștințelor de specialitate temeinice", chiar dacă în principiu, această observație poate fi adevărată. Articolul, scris într-un moment de agresivă teroare a istoriei, care anunța

cel mai întunecat ev din cîte a cunoscut omenirea (instaurarea dictaturii fasciste și declanșarea războiului hitlerist), urmărește demascarea tocmai a acestei epoci, ce nu poate fi comparată nici măcar cu evul mediu. La baza întregului text stă această comparație-interogație retorică, chiar dacă nu exprimată direct. Cutare articol din 1933, cînd Călinescu se îmbolnăvește nervos, nu este neapărat expresia maladiei: „Spaima lipsită de cauză obiectivă sau precisă și, adesea, disproporționată față de motivația concretă îi domină comportamentul. Neliniștea sufletului se vădea în neastîmpărul trupului și în blîndele manii ce-i prilejuiau zeci de minute de reverie. Prin noiembrie descoperise în spatele aparatului de radio un păianjen — scrie Ion Bălu interpretînd biografist articolul —. Așeza gîtul viorii perpendicular pe una din razele pînzei și mînuia de cîteva ori arcușul: « înfiorat de semnal », păianjenul alerga spre periferie, « mirat să nu găsească acolo nici o muscă, dar vibrația îl țintuia pe loc în pură gratuitate » ". Articolul, de o mare acribie ... entomologică, este scris de aceeași mînă care ținea binoclul întors spre a transforma grădina într-o pădure ecuatorială și se termină într-un fel care îi neutralizează pertinența biografică: „Cititori care iubiți animalele: dacă aveți aparate de radio, scuturați odăile de păianjeni!". Excesivul scrupul de autenticitate duce în asemenea cazuri la un rezultat opus, fiindcă se interpretează realistic arabescurile unei fantezii debordante și ale unui spirit ludic și disimulat (în articolul *Freudism*, din 1933, G. Călinescu și-a mărturisit voluptatea de a pune în încurcătură pe psihiatri; povestea cu păianjenul este mai mult c joacă de-a nevroza — dacă trebuie neapărat să vedem în ea semnul unei nevroze).

Cînd descrie suferințele psihice ale lui G. Călinescu, stilul autorului devine stîngaci și pedant, fiind ceva între vorbirea noastră cea de toate zilele și limbajul specialistului: „Dinamica activității superioare călinesciene depășise prin suprasolicitare rezistența sistemului, în condițiile în care refacerea periodică a organismului prin ritmul odihnă-veghe nu mai avea loc. Somnul era precedat de obsedante frămîntări. Răsfoia cîteva cărți sau reviste, în vreme ce sorbea « încet dintr-un pahar vin fiert »." Altădată: „Introspecțiunile periodice determinate de incomprehensiunea contemporanilor reprezintă emoționante documente psihologice asupra fortificării încrederii în sine". Alteori, pedanteria se numește analogie culturală nesemnificativă prin generalitatea sa; ca în această frază de un umor involuntar: „Asemenea lui Horațiu, care obișnuia a călca pe străzile Romei absorbit de gînduri, G. Călinescu pornea spre seară, însoțit de Fofează, către capătul dinspre lacuri al străzii Rahmaninov".

Conceptul de „extravertit", prin care se încearcă definirea personalității lui Călinescu și explicarea unor reacții ale acestuia, nu ni se pare operant. Mai întîi, fiindcă e prea general. Nu numai Călinescu a fost, dacă a fost, un extravertit și nu toți extravertiții sînt Călinescu. În al doilea rînd, extraversiunea și introversiunea nu există în stare pură: orice extravertit are și note de introversiune, și invers. Pure nu sînt decît ca abstracțiuni, concepte de lucru. De aceea, ne întrebăm dacă este corect a spune că „la amiaza vieții, valorile extravertite ale personalității călinesciene se îmbogățesc cu trăsături introvertite" și dacă nu cumva e mai nimerit a vorbi de actualizarea unor trăsături introvertite existente deja, în stare latentă (ca și temperamentele, aceste tipuri de personalitate nu sînt înnăscute?). Nu tăgăduim utilitatea unei încercări psihanalitice asupra personalității călinesciene dacă e făcută riguros, consecvent și nuanțat.

Mult mai definitorii (și nu numai pentru că limbajul devine mai ... uman) sînt acele pagini pe care Ion Bălu le adună sub titlul *Călinesciamismul*, unde nu este vorba, cum poate ne-am aștepta, despre trăsăturile specifice ale criticului și istoricului literar, și nici despre „posteritatea" sa critică, ci ne arată ce păreri avea G. Călinescu despre locuință, cum și-o concepuse pe a sa, cum lucra, ce preocupări mai avea pe lîngă cele literare și obștești, cum înțelegea

iubirea și care i-au fost iubirile (mult mai puține decît au crezut unii... și de o natură alta decît cea acreditată de „mica istorie" vorbită). Și aici, demonstrația e animată de aceeași intenție autenticistă și justițiară, uneori prea autenticistă, fiindcă ar fi fost probabil mai nimerit ca autorul să renunțe la unele trimiteri onomastice, măcar în această primă ediție.

Viața lui G. Călinescu este o biografie *sui-generis*. Contrar uzanței, documentul nu e absorbit în textul critic, el e, dimpotrivă, utilizat ca atare și cu bună-știință înserat în comentariu, cu care de cele mai multe ori se confundă. Ion Bălu ne-a dat un Călinescu la nivelul documentului. Cînd cedează speculației, rezultatul e neconcludent și neconvingător, datorită felului inconsecvent și — poate tocmai de aceea — schematic în care o face. Nu spunem că într-o carte de istorie literară teoretizarea este necesară, nici că nu este. Dacă ar fi renunțat la ea, lucrarea ar fi fost rotundă; dacă ar fi făcut-o mai insistent și fără rebarbativul limbaj scientist, ar fi fost tot rotundă. Valoarea cărții lui Ion Bălu stă în bogăția și amănunțimea informației.

NICOLAE MECU

ELISABETA MUNTEANU

Motive mitice în dramaturgia românească

București, Editura Minerva, 1982, 310 p.

Compusă din două secțiuni: *Mituri universale în configurații dramatice românești* și *Motive mitice românești în dramaturgie*, cartea e precedată de o „scurtă" — zice autoarea — „incursiune în istoria mitului dramatic", un studiu autonom, de fapt, care procedează la o trecere în revistă, analitică, a tuturor momentelor de eflorescență a mitului în literatură, în special în literatura dramatică, din antichitate pînă în zilele noastre. Economia lucrării nu reclama imperios un asemenea preambul, în orice caz nu unul atît de amplu în raport cu întregul; prezența lui atestă de la început seriozitatea cu care Elisabeta Munteanu a înțeles să-și ducă la îndeplinire sarcina asumată, neîncumetîndu-se să pornească la drum înainte de a se edifica pe deplin asupra fondului problemei atacate și ținînd cu tot dinadinsul să-și edifice în același sens și cititorii.

Începînd să străbatem cuprinsul propriu-zis al volumului, constatăm că procedeul este reluat, la scară redusă, în fiecare din capitolele ce alcătuiesc cele două secțiuni amintite. Înainte de a analiza numeroasele piese care fac obiectul cercetării — grupate în funcție de obîrșia și natura miturilor valorificate dramatic —, cercetătoarea operează incursiuni de ordin istoric, nu întotdeauna strict funcționale, și, de cîte ori se ivește ocazia, trimiteri la studii teoretice, românești și străine.

Contribuția personală incontestabilă a autoarei e depozitată în acele pagini ale cărții, circa nouă zecimi din total, care tratează propriu-zis tema abordată. Cine parcurge studiul se edifică pe deplin asupra dramaturgiei românești de inspirație mitologică. Radioscopia extrem de atentă a întregii producții în cauză e punctată de foarte bune analize ale pieselor de interes special. Fiecărei piese luate în discuție i se demontează cu migală întregul mecanism, după ce în prealabil cititorul este introdus în interiorul ei prin rezumarea succintă a subiectului, cu scoaterea în evidență a nodului problematic, a compartimentelor definitorii. Mergînd fără ocoluri în inima operei, cercetătoarea îi dezvăluie specificitatea prin raportare atît la ansamblul creației autorului, cît și la opere cu aceeași temă din literatura națională și universală. O deosebită atenție este acordată sensurilor fiecărei scrieri analizate; pentru descifrarea lor se face apel la ideile în al căror climat s-au format diferiții autori dramatici. De la sine înțeles că examenul critic implică evaluări estetice, judecăți de valoare. Reliefînd meritele pieselor, exegeta le dezvăluie, cînd este cazul, și scăderile, fără trac, în chip judicios, validîndu-și afirmațiile prin demonstrații convingătoare. Avînd de analizat, de cele mai multe ori, piese care au mai fost discutate, ea împrumută, inevitabil, cu indicarea precisă a sursei, observații emise

de precedenții comentatori, argumentîndu-le însă personal și adăogîndu-le adesea considerații noi, proprii. Iată doar cîteva caracterizări, spicuite aproape la întîmplare: *Oedip salvat*, piesă de idei, „de intensă vibrație poetică", a lui Radu Stanca, face din protagonist „un titan", un spirit „călăuzit de flacăra prometeică", care „frînge voința zeilor"; lui Noe, personajul principal al piesei *Arca lui Noe* de Blaga, „îi este dată cunoașterea divinității, o cunoaștere liniștitoare și calmă. Marele Anonim nu mai ridică cenzura transcendent, ca neliniștitul Manole"; acesta din urmă e un „nou Faust", un „Faust român", pe care îndoielile îl duc „dincolo de ideea creației [...], la dezbaterea în subconștient a celeilalte teme — limitarea posibilităților umane de cunoaștere de către puteri de neînțeles"; Iona al lui Marin Sorescu e un îngropat de viu care nu poate ieși din mormînt: „În zadar se avîntă în dumnezeire, ca leul la circ, în aureola de foc, fiindcă se prăbușește în mijlocul flăcărilor. Este un Isus care nu se mai poate salva nici pe sine și cu atît mai puțin pe ceilalți"; în *Deliana*, Dan Botta, „pare să rememoreze alfabetul mitic al unei culturi, cele mai caracteristice forme arhetipale", dar, din păcate, „acest cortegiu amalgamat își pierde misterul, se dezarticulează în simple ritualuri formale".

Calităților de fond ale studiului (probitate și rigoare științifică, bază documentară solidă, capacitate de analiză și sinteză, orizont teoretic, sensibilitate estetică) li se adaugă, punîndu-le în valoare, simțul limbii, în virtutea căreia întregul text este redactat într-un stil expresiv perfect adecvat naturii lucrărilor de tip academic.

D. MICU

NICOLAE ROȘIANU

Eseuri despre folclor

București, Editura Univers, 1981, 263 p.

Cele zece studii care alcătuiesc acest volum au în centrul lor cîteva aspecte fundamentale ale cercetării folcloristice actuale, sintetizate în chiar titlurile unora dintre ele, cum ar fi: *Autenticitatea folclorică*, *Stereotipie și originalitate în folclor*, *Folclorul și realitatea*, *Universal și național în folclor*, *Destinele folclorului* etc.

Cartea se deschide cu un *Avertisment* scris pe un ton tăios, care se pronunță cu destulă vehemență împotriva „invadării" folcloristicii de către „nespecialiști". Se înțelege, deci, că Nicolae Roșianu se situează ferm de partea specializării stricte, serioase, de partea profesionalismului de înaltă ținută. De altfel, cărțile și studiile sale mai vechi — *Stereotipia basmului*, 1973 (versiunea în limba rusă, 1974), *Maxima populară rusă și corespondentele românești*, 1979, *Folclor literar rus*, 1979, *Prefața* la V. I. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic* (trad. rom.), 1973 etc. — îl recomandă ca atare.

Oprindu-se cu precădere asupra unor teme controversate și „fierbinți" ale gîndirii folcloristice contemporane, Nicolae Roșianu se distinge mai întîi printr-o concepție unitară și clară asupra fenomenului folcloric în ansamblu și printr-o solidă informație de specialitate, în baza cărora supune unei minuțioase analize ideile și teoriile în circulație, aducînd nu o dată contribuții personale valoroase, demne de reținut. Deși cele zece eseuri despre folclor au în centrul lor probleme teoretice diverse, volumul are o coerență interioară și o unitate remarcabile, tocmai datorită concepției unitare care le străbate pe toate, terminologiei nesovăielnice, consecvenței cu care autorul își urmărește ideile, revenirilor permanente la temele majore ale dezbaterii. S-ar putea chiar ca anticipările și desele reluări ale autorului, trimiterile la studiile de acum și de mai înainte ale sale, insistențele bibliografice, citatele, ca și unele „formule orale" („am văzut", „să trecem", „vom reveni", „ne oprim aici" etc.) să dea cărții o tentă didactică, ceea ce nu constituie, desigur, un reproș, ținînd seama de profesia autorului și de dedicația volumului de față.

Cum în cele ce urmează nu ne propunem să analizăm fiecare eseu în parte, să încercăm să identificăm cîteva dintre elementele unifi-

catoare și constantele volumului, care îi conferă originalitatea și îi susțin valoarea. Una dintre acestea este permanenta tentativă a autorului de a descifra mecanismele care guvernează relația dintre *model* și *variantă*, dintre *stereotipie* și *originalitate* în folclor. Sprijinindu-se pe un bogat material, oferit în primul rînd de basm și de maxima populară, cele două categorii folclorice la care se raportează mai ales și care au constituit obiectul comentariilor unora dintre cărțile sale publicate anterior, N. Roșianu afirmă: „Cercetarea stereotipiei ne oferă posibilitatea să definim acele raporturi esențiale care se stabilesc în procesul creației orale (universal — național, tradiție — inovație, invariabilitate — variabilitate), toate acestea reducîndu-se, după cum am mai spus, la raportul fundamental dintre stereotipie și originalitate" (p. 35).

A doua coordonată a preocupărilor folcloristului N. Roșianu o constituie scrutarea *genezei* diferitelor categorii folclorice, a basmului fantastic în primul rînd, și lămurirea problemelor, altminteri controversate, privind autenticitatea folclorică, relația dintre creația orală și realitatea rituală, socială etc., statutul folclorului în contemporaneitate. Sînt interesante nuanțările pe care le formulează autorul în discuția cu privire la relația mit-basm. Acceptînd, în mare, că sorgintea basmului popular se află în mit, N. Roșianu supune cele două specii unei analize serioase, sugerînd drept un posibil criteriu de diferențiere a celor două tipuri de narațiuni „atitudinea diferențiată (exprimată în formule) a povestitorilor față de diverse tipuri de basme, privită în perspectiva istorică (mit « primitiv » → basm « primitiv » → « basm clasic »)" (p. 71), idee preluată și dezvoltată de E. M. Meletinski mai tîrziu.

Nu lipsesc din paginile acestei cărți nici notele polemice, cu precădere atrăgînd atenția punerea în paralel a unora dintre afirmațiile și formulările din *Estetica oralității* (1980) de Adrian Fochi, cu acelea din *Atribuții russkih bîlin* (1970) de P. D. Uhov (p. 40—45) și poziția adoptată în controversa privitoare la criteriile de clasificare a maximei populare dintre folcloristul finlandez M. Kuusi și sovieticul G. L. Permiakov.

Nicolae Roșianu are, între folcloriștii de astăzi, avantajul de a fi bine familiarizat cu o bună parte din cercetările ruse și sovietice din acest domeniu, de la Veselovski, Potebnea și Afanasiev (sec. al XIX-lea) pînă la teoreticienii moderni ai folclorului (Jirmunski, Meletinski și mai ales Propp), ale căror scrieri au fertilizat și au orientat efectiv pe noi făgașe studiul literaturii orale în întreaga lume. Unele dintre aceste contribuții sînt prezentate competent și în spirit critic în eseul *Repere istorico-teoretice în folcloristica rusă*, informația de aici fiind completată de ampla bibliografie ce însoțește volumul, din care aproape 50 de titluri aparțin acestui spațiu cultural. De aici, o altă notă caracteristică a volumului în discuție: dimensiunea comparatistă, nelimitată, însă, numai la spațiul slav (altminteri mai familiar autorului), ci cuprinzînd (mai ales în *Formula imposibilului* — un eseu demn de toată atenția — și în *Model și variantă în maxima populară*) referiri la culturile și literaturile diferitelor popoare din Europa și Asia.

Consecvent cu sine însuși, meticulos și bine informat, pasionat de creația populară, dar lucid în abordarea ei științifică, Nicolae Roșianu ocupă un loc distinct în folcloristica românească de azi.

NICOLAE CONSTANTINESCU

Studii și articole, vol. III, 1981

Baia Mare, Societatea de Științe Filologice, Filiala Baia Mare, 1981, 342 p.

Cel de-al treilea volum de *Studii și articole*, editat de filiala din Baia Mare a Societății de Științe Filologice (coordonator: Gheorghe Pop, secretar de redacție: Augustin Cozmuța), după cele publicate în 1970 și 1973, constituie, fără îndoială, un reper important în activitatea cadrelor didactice marmureșene, reprezentativ atît prin larga cuprindere tematică, dar mai ales prin unele puncte de cert interes, din domeniul folcloristicii și al istoriei literare, al lingvisticii, pedagogiei și exegezei literare.

Ca imagine de ansamblu, volumul este alcătuit cu seriozitate, divers, cu colaborări axate în egală măsură pe coordonate analitice și teoretice. Din punctul nostru de vedere, puteau fi găsite și alte soluții în organizarea materialului. Mai întîi, observăm aspectul neomogen al sumarului (de unde și inevitabilele diferențe între articole). Mult mai firească ar fi editarea tematică unitară a studiilor, evitîndu-se o compartimentare ce scade mult din pregnanța ansamblului. Am sugera, așadar, editarea separată a contribuțiilor în serii: lingvistică, literatură, metodică, folclor, istorie, etc. sau în volume tematice. În al doilea rînd, vizînd de această dată direct concepția volumului de față, remarcăm repartizarea oarecum inegală a materiei (accentul principal fiind pus aici pe cercetările de metodică și limbă, apoi pe folclor și, în ultimul rînd, pe literatură, ceea ce conferă, evident, un caracter specializat, aplicat ansamblului, reducînd însă aria celui mai interesant domeniu). În sfîrșit, a treia observație este de fapt o sugestie, anume de a se amplifica și adînci preocupările pentru zona documentară, arhivistică („Momente din trecutul cultural"), axată pe specificul geografic și spiritual maramureșean, destul de puțin cercetat (sau numai popularizat) în cadrul istoriei noastre literare.

Dacă am început cu observațiile, am făcut-o tocmai pentru că volumul de față mărturisește existența unui potențial impresionant intelectual și aplicativ, care merită un cadru mai generos de manifestare. Din secțiunea dedicată problemelor de limbă, reținem întîi atenția studiile asupra particularităților (toponimice, onomastice, lingvistice) locale (Nicolae Felecan, *Despre semnificația numelui „Baia Sprie"*; Maria Chișiu, *Porecle și supranume în satele Groși și Satu Nou de Jos (județul Maramureș)*; Ștefan Vișovan, *Considerații asupra toponimiei localităților cu populație ucraineană din Maramureș*; Ana Varna, *Despre frecvența și răspîndirea prenumelor în Țara Lăpușului* și Victor Iancu, *Note asupra foneticii și fonologiei graiului chiorean*), apoi analiza Anei Olos la poemul *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, situată polemic față de opinia lovinesciană vizînd lipsa de organizare a poeziei lui Lucian Blaga, și două studii care ar merita să fie continuate în cercetări mai ample: *Dezambiguizarea construcțiilor reflexive*, de Monica Pop, și *Probleme ale corelației dintre sinonime și antonime*, de Onufrie Vinteler.

Această sugestie din urmă poate fi valabilă și în ceea ce privește articolele semnate — în secțiunea de literatură — de Ioan Moldovan *(Tudor Arghezi sau începutul continuu)*, eseist la fel de înzestrat ca și poetul *Vieții fără nume*, Dan Grădinaru *(Ritm narativ și structură compozițional-artistică în opera lui M. Sadoveanu*, în care metoda statistică propune rezultate interesante) și Nicolae Roșca (*Omul și morala în romanul românesc de după Eliberare*, articol care se menține la un nivel general-descriptiv, dar care, amplificat și nuanțat, poate deveni o abordare de referință). Tot aici, se remarcă analiza făcută de Ioan Filip „mitologiei harfei" în *Joc secund*, care se putea susține și pe o comparare cu imaginile eminesciene echivalente.

Fiecare din cele șapte studii cuprinse în secțiunea de „Folclor" are o importanță specifică: axate pe ipostaze etnologice locale (Maria Chiș Șter, *Folclor și obiceiuri din localitatea Boiu Mare*; Lucica Covaciu, *Motive în lirica populară chioreană*; Mihai Seucan, *Autenticitatea folclorică a „versurilor" de înmormîntare*; Petrică Scăunașu, *Obiceiuri de inițiere din cadrul ceremonialului nunții în zona Codru)*, pe coordonate mai largi (Elisabeta Kirchmajer, *Funcționalitatea magică a cifrei trei. Cercul magic în folclorul românesc*), de strictă istoricitate (Tănase Filip, *Chestionarele folclorice pentru culegerea folclorului maramureșean*) sau documentare (Vasile Căpîlnean, *Gruia și ta(ta) Novac*, text datat 1884, provenit din Lăpuș, care se află la Arhivele Statului din Baia Mare).

Dacă unele articole din capitolul dedicat problemelor de metodică sînt excesiv formalizate (Valeriu Oros, *Testarea și evaluarea cunoștințelor gramaticale (Contribuții experimentale)*, declarativ-schematice (Maria Dârjan

Importanța și necesitatea educației estetice în predarea clasicilor literaturii române; Maria Buteanu, *Frumosul românesc în viziunea clasicilor. Educația estetică a elevilor prin predarea clasicilor literaturii române)* sau supralicitînd obiectul (Viorica Șuteu, *Ion Creangă — promotor al didacticii moderne,* unde se afirmă tranșant că Ion Creangă este „scriitorul clasic român cel mai reprezentativ"), altele în schimb, prin caracterul direct aplicativ, prezintă puncte de vedere interesante (Valeria Tătaru, *Cîteva sugestii privind predarea capitolului „Literatura populară" la clasa a IX-a;* Doina Bogdan, *Caracterizarea personajelor, cadru adecvat de aplicare în practica școlară a unor procedee moderne;* Paul Remetean, *Pentru o metodologie a predării limbilor străine la falcutatea tehnică*).

Viața culturală a cadrelor didactice băimărene oferă în acest volum o imagine bogată și convingătoare.

DAN C. MIHĂILESCU

VALERIU C. NEȘTIAN

Metodica predării textului literar în liceu

Editura Didactică și Pedagogică, București, 1982, 176 p.

De zece ani Editura Didactică și Pedagogică publică studii de metodică a predării limbii și literaturii române. Recenta carte a profesorului ieșean Valeriu C. Neștian este a șasea dintr-o serie începută de un colectiv de universitari din același centru de cultură [1], și prima scrisă de un profesor din învățămîntul liceal, care, față de ceilalți autori, are avantajul, deloc neglijabil, de a aborda metodica textului literar „ « dinlăuntrul » procesului de predare-învățare", după cum se precizează în *Prefață* (p. 3).

Cu riscul de a fi acuzați că manifestăm entuziasm față de această lucrare, trebuie să mărturisim că cercetarea colegului nostru ni se pare a fi una dintre contribuțiile substanțiale. La această reușită contribuie, fără îndoială, vasta sa experiență de peste 20 de ani la catedră (cel puțin așa reiese din *Prefață*) și modul original și captivant în care sînt expuse roadele muncii sale. Edificator în acest sens e chiar primul capitol, *Profesorul*, ce poate fi considerat drept unul dintre cele mai frumoase texte-meditație asupra menirii noastre.

Un merit al lucrării constă în modul cumpănit în care este scrutat raportul dintre tradiție și inovație. Nu întîmplător, capitolul următor poartă acest titlu, *Tradiție-inovație*, iar în cuprinsul lui găsim aceste „puncte de reper": „Consecvenți principiului integrării ponderate, în ansamblul practicii didactice, a acelor metode, mijloace și procedee moderne care și-au dovedit, în mod real, virtuțile educative, considerăm, din unghiul de vedere al primatului eficienței formative, că atitudinea rațională o formează *echilibrul între metodele tradiționale și cele moderne*. Această linie este singura *realistă* și *sănătoasă* în actualele condiții concrete ale școlii românești" (p. 23)

Cel de-al treilea capitol, *Modalități de predare-învățare*, care se întinde pe mai bine de o sută de pagini, cuprinde o arie largă de probleme, începînd cu „exigențe metodologice și realități școlare" pînă la „verificarea și evaluarea cunoștințelor". Surprinde aici varietatea *sugestiilor practice*. Lecția privind activitatea culturală și literară a lui I. H. Rădulescu, schemele grafice vizînd activitatea literară a ui Mihail Sadoveanu și etapele poeziei lui Octavian Goga și Tudor Arghezi, schițele-plan de lecții pentru *Revedere* de M. Eminescu, *Apus de soare* de B. Șt. Delavrancea și *Desculț* de Z. Stancu, precum și abordarea structurală a poeziei *Rugăciune* de O. Goga sînt doar cîteva din alternativele menite să fertilizeze activitatea la clasă și, în același timp, să incite la reflecții.

Subcapitolul *Particularități metodice în învățămîntul seral* se impune, în primul rînd, prin ineditul său, acoperind unul din punctele „albe" din contextul cercetărilor privind specificul acestei activități. Autorul caută să

[1] I. D. Lăudat (coord.), *Metodica predării limbii și literaturii române în școala generală și liceu*, București, E.D.P., 1973.

exploreze trăsăturile acelor metode și procedee care asigură o mai mare eficacitate. Astfel, se pun în relief valențele expunerii (se vorbește chiar de problematizarea prelegerii), valoarea formativă a lecției de sinteză, conversația euristică, ca să dăm doar cîteva dintre exemplele ce pot contribui la „studiul dinamic și modern al limbii și literaturii române din perspectiva educației elevilor seraliști" (p. 101). *Sunet, imagine, metodologie, Lecțiile de compunere, Recapitularea, sistematizarea, sinteza, Verificarea și evaluarea cunoștințelor* sînt paragrafe scrise în aceeași notă de rigoare ce-l caracterizează pe autor. Iar cei care-și închipuie că un cerc literar se rezumă, în general, la a citi creații ale elevilor pot reflecta asupra a ceea ce se spune, pe un ton discret polemic, despre această formă de activitate în afara clasei. *Dimensiunea estetică a lecției, Adolescenții și poezia, Tineretul studios și sentimentul naturii* sînt alte trei studii captivante ale acestui volum, care, prin bogăția informației, patosul și farmecul expunerii constituie eseuri autonome și devin o superioară lectură educativă, fapt pentru care se recomandă și profesorilor de alte specialități.

La toate acestea trebuie adăugat faptul, deosebit de important, că Valeriu C. Neștian are mereu în vedere, indiferent de forma de activitate propusă elevilor, perspectiva patriotic-educativă pe care o oferă această disciplină.

Semnalăm și unele inevitabile neajunsuri ale volumului. Deși autorul dă dovadă de meticulozitate în ordonarea materialului pe capitole și subcapitole, există totuși unele disproporții. Mai întîi am releva spațiul redus afectat *sugestiilor practice* pentru operele aparținînd genului dramatic. Despre metodologia studierii acestor creații, în general, se glosează în cîteva fraze la pagina 82, iar aceasta ni se pare destul de puțin. Lucrurile stau la fel și cu „soluțiile metodologice pentru clasele XI — XII", aproape înjumătățite în raport cu „tehnicile adecvate la clasele IX—X", deși n-am putea spune că nu ne confruntăm cu destule probleme și în treapta a II-a. Observînd pasiunea de a explora zone mai puțin abordate în metodicile anterioare ca, de exemplu, *Particularități metodologice în învățămîntul seral*, ne așteptam la cîteva soluții privind lecția de prezentare a unui critic și istoric literar, mai ales că sugestiile din *Metodica* avîndu-l coordonator pe I. D. Lăudat sînt neinteresante și spuse cu platitudine. E adevărat că lecțiile și capitolele de acest gen sînt tot mai rare în programele și manualele ultimilor ani.

În final, nu ne rămîne decît să reluăm una din părerile inițiale, și anume că prin calitatea și varietatea analizelor, originalitatea și ascuțimea observațiilor, prin ținuta stilistică și, nu în ultimul rînd, ampla documentare științifică, studiul profesorului Valeriu C. Neștian constituie una dintre contribuțiile extrem de utile dascălilor de limba și literatura română.

IOAN BRĂȚA

NOTE

GAVRIL ISTRATE

Originea limbii române literare

Iași, Editura Junimea, 1981, 281 p.

Limba română literară — element constitutiv al culturii noastre naționale, unul dintre factorii de dezvoltare culturală a vieții întregii comunități românești — reprezintă rezultatul unei îndelungate evoluții. În acest proces complex de evoluție se observă un fenomen de continuitate care poate fi urmărit de-a lungul timpului, de la începuturile limbii literare pînă în zilele noastre.

Profesorul ieșean Gavril Istrate, reluînd unele cercetări ale sale mai vechi, pune în discuție, într-o lucrare de sinteză, *Originea limbi*

române literare [1], diversele teorii în legătură cu începuturile limbii române literare.

Cuvîntul înainte (p. 7—11) precizează conținutul noțiunii de „limbă literară"— asupra căruia există, de mai bine de două decenii, un consens unanim al cercetătorilor — și schițează planul lucrării. Volumul cuprinde următoarele părți: *Graiul dintre Tîrgoviște-Brașov sau cel din sudul Transilvaniei?* (p. 13—145), *Limba română literară și textele rotacizante* (p. 146— 169), *Limba literară în concepția lui A. Philippide* (p. 170—186), *Cînd s-a format limba română literară?* (187—220), *Limbal română literară și poezia populară* (p. 221—255), *Concluzii* (p. 256—260), urmate de *Indice de nume* (p. 261—265) și un *Indice de cuvinte* (p. 266—280). Bibliografia, care n-ar fi fost de prisos, lipsește.

Nu ne putem opri, în această notă bibliografică decît la cîteva dintre ideile lui G. Istrate, referitoare la originea limbii române literare. Se știe că limba literară este o parte organică a limbii întregului popor, unică, dar variată în diversele ei manifestări. Este justă părerea autorului că procesul de apariție a limbii literare nu poate fi analizat în afara contextului social-istoric al epocii respective. (În general, abordarea problemelor de istorie a limbii literare, în această perspectivă, este indispensabilă.) Spre deosebire de acesta însă, considerăm că, dacă apariția scrisului în limba română poate fi explicată prin transformările societății românești (deci printr-un factor intern), la începuturile limbii române literare, legate de traducerea în limba poporului a primelor texte tipărite — fapt care a asigurat difuzarea lor — a contribuit și un impuls din afară, anume influența reformei lui Luther (deci un factor extern), răspîndită în Transilvania printre sași.

De asemenea, merită a fi reținută părerea — este drept, nu numai a lui G. Istrate — că la dezvoltarea limbii literare au contribuit graiurile românești din diferite regiuni, ea fiind rezultatul — în formularea autorului — „unei neîntrerupte activități colective", al unei colaborări între „ardeleni, moldoveni și munteni" (p. 257); aceasta nu înseamnă că la bazele exprimării literare, la dezvoltarea și precizarea normei supradialectale unice nu se găsește totuși un anumit grai — așa cum rezultă din examinarea textelor —, acela din sud-estul Transilvaniei și din Țara Românească [2].

Lucrarea *Originea limbii române literare* oglindește informarea personală a autorului; ea are, îndeosebi, o valoare documentară, în sensul că înfățișează unele puncte de vedere care arată, într-o anumită măsură, modul cum, într-o perioadă anterioară, depășită, s-a dezbătut în cultura românească problema începuturilor limbii literare. Între prezentarea celor mai de seamă teorii, își face loc și profesiunea de credință a autorului, sintetizată în capitolul final. Lucrarea dovedește efortul autorului de a examina un bogat material lingvistic în scopul rezolvării problemelor; metoda este însă, uneori, discutabilă, confundîndu-se esențialul cu amănuntul.

Intenția lăudabilă de a face expunerea cît mai accesibilă unui public larg se realizează, pe alocuri, în formule stilistice care sînt în dauna rigorii științifice. Iată un exemplu ilustrativ (partea a doua a citatului de mai jos): „Este limpede că influențele din afară, cărora li s-a acordat de multe ori un rol mai important decît cel pe care l-au putut avea în realitate, n-au făcut decît să ne pună de acord cu ceea ce se întîmplă în alte părți. Ele au avut rostul vîntului care, abstracție făcînd de hotarele dintre țări, a determinat grîul și păpușoiul nostru să se aplece în aceeași direcție cu holdele din alte zone ale Europei. Dar creșterea și dezvoltarea acestui grîu și a acestui păpușoi au fost, întotdeauna, condiționate de sămînța pe care noi am aruncat-o în pămîntul pe care trăim, iar fecundarea și rodnicia lor

[1] Volumul este urmat de o anexă cu prinzînd repertoriul bibliografic, cronologic, al lucrărilor autorului (p. 281—299).

[2] Cf. Al. Rosetti, B. Cazacu, Liviu Onu, *Istoria limbii române literare*, vol. I, Ediția a doua, revăzută și adăugită, București, 1971, p. 51 și urm.

au fost determinate, deopotrivă, de ploile și lumina solară care descind din cerul care adăpostește acest pămînt. Faptul, banal în aparență, poate fi dovedit, cum se știe, cu calitatea acestui grîu, care este alta decît a celui din țările vecine, cu elementele specifice care îi conferă o notă aparte, explicabilă numai prin calitatea pămîntului care îl hrănește și îl susține" (p. 10—11).

De asemenea, faptul că informația nu este adusă la zi, că nu se fac referiri la lucrări recente în care se discută originea limbii române literare face dificilă pentru cititor (mai ales pentru specialist) exprimarea — după parcurgerea cărții — unei depline satisfacții intelectuale.

B. CAZACU

CEZAR TABARCEA

Poetica proverbului

București, Editura Minerva, 1982, 306 p.

În sfîrșit, proverbul se bucură de o atenție deosebită, consacrîndu-i-se o carte, despre care autorul spune cu modestie că „nu se vrea altceva decît un punct de plecare în studiul proverbului". În realitate, este un amplu și bogat studiu de poetică și stilistică din perspectivă interdisciplinară, pornind de la ipoteza că proverbul *este un text poetic*.

Din punctul de vedere al structurii, lucrarea cuprinde două mari părți: *Preliminarii*, care se referă la stadiul actual al cercetărilor, realizînd o critică a bibliografiei și enunțînd premisele metodologice, și *Studiul proverbului*, de fapt, adevărata cercetare a proverbului sub raport semantic și stilistic.

Pornind sistematic în studierea proverbului, Cezar Tabarcea încearcă să stabilească originea acestor enunțuri plecînd de la două întrebări: „de unde provin?" și „din ce domeniu provin?" Între altele, combătînd originea „filozofică" a proverbelor, contestă — așa cum arată și în altă parte (p. 131) — numai punctul de plecare stabilit într-un sistem filozofic, nu și faptul că proverbul ar putea fi „o rămășiță". În fond, originea filozofică „rămîne mai degrabă o metaforă provenită din plurivalența sensului lor, metaforă care îndeamnă la speculații neîntemeiate pe argumente convingătoare" (p. 18). În continuare, sînt examinate teoriile originii juridice și didactice, autorul oprindu-se asupra funcției de *fixare a observațiilor* rezultate din experiența vieții practice, funcție pe care — și ne asociem întru totul acestui punct de vedere — o consideră fundamentală pentru explicarea originii proverbelor, deoarece, sub raportul organizării expresiei, acestea sînt „forme poetice simple care, într-o fază primară de dezvoltare a limbii și culturii umane, au avut funcția de a consemna și conserva anumite observații legate de însești caracteristicile structurii lingvistice care au putut genera mai tîrziu structuri poetice" (p. 27). Cît privește proverbele care provin dintr-o altă limbă sau arie culturală, Cezar Tabarcea susține, pe bună dreptate, că sînt adoptate numai proverbele care satisfac condițiile interne, structurale, generatoare de semnificație poetică ale limbii pe care le împrumută (p. 29).

Altă idee valoroasă este aceea potrivit căreia, din punct de vedere metaforic, proverbele se aplică la anumite situații sau contexte lingvistice cu care prezintă trăsături comune într-un sistem de descriere. Analogic cu funcția deicticelor, autorul propune denumirea *metaforă deictică*, asupra căreia va reveni în partea a doua.

Considerațiile referitoare la specificul național sînt relativ restrînse și pentru relevarea lui este analizat, din punct de vedere comparativ, un singur proverb.

Cezar Tabarcea combate prejudecata corpusului finit de proverbe și se ridică împotriva confuziilor dintre *vechime și circulație*, dintre *stil și mesaj*, după care limba nu generează noi proverbe. Or, „stilul proverbial" este un stil „închis", cu tipare abstracte, care, datorită acestui fapt are „posibilitatea de a genera un număr teoretic infinit de texte concrete" (p. 49). Această aserțiune este însoțită de o convingătoare demonstrație în favoarea considerării lor drept *un corpus*

deschis. Chiar și muzica ușoară practică „jocul" cu proverbe.

Pentru Cezar Tabarcea, alcătuitorul unui corpus de proverbe trebuie să țină seama ca întotdeauna culegerea datelor sau selecția faptelor care se includ într-o culegere să fie precedate de stabilirea criteriilor care vor sta la baza uneia dintre aceste două operații. Iar pentru o selecție judicioasă și o clasificare riguroasă trebuie să se aibă în vedere următoarele trei ipostaze ale proverbului: proverbul ca element funcțional specific, proverbul ca *text* (ca enunț lingvistic specific), proverbul ca structură semantică și stilistică. Ceea ce se pare că, deocamdată, e greu de realizat.

Trecînd în revistă încercările de definire a proverbului pe care le încadrează în trei direcții principale: direcția literar-folcloristică, direcția lingvistică și direcția logică, autorul ajunge la următoarea definiție operațională a proverbului: *„Proverbul este un enunț lingvistic cu o structură logico-semantică fixă, care întrerupe discursul în care este înglobat pentru a se referi metaforic la o situație care determină enunțarea acestuia sau la un segment al acestuia"* (p. 84).

Susținînd cu consecvență teza „corpusului deschis", Cezar Tabarcea consideră dificilă și chiar evită problema delimitării proverbului popular de sentință sau maximă, spre deosebire de zicătoare, căreia încearcă să-i dea o definiție tot operațională: *„Zicătoarea este un fragment de enunț lingvistic (al cărui centru este, în majoritatea cazurilor, un verb) care face parte din structura logico-semantică a întregului enunț în care apare. Zicătoarea poate întrerupe discursul creînd o sinonimie metaforică cu un termen care a fost enunțat anterior, dar pe care, de obicei, îl substituie"* (p. 93). Ceea ce le unește și, ca urmare, le subsumează unui gen comun (alături de *ghicitoare, cimilitură, încurcătură de limbă*) este — și Cezar Tabarcea are perfectă dreptate — *fixitatea structurii logico-semantice*.

În capitolul următor sînt stabilite trăsăturile specifice ale proverbului românesc: *concentrarea* și *concizia*. Concentrarea are în vedere structura logico-semantică — în general binară — fundamentată pe doi centri sintactici. Viitoarele studii paremiologice vor trebui să țină seama de înlocuirea termenului „scurt" cu cel de „concentrat", luat chiar în sens de dicționar. Această substituire se bazează pe observația justă că proverbul preia trăsătura „scurtimii" de la limbajul popular, în care a apărut, iar aceasta este definitorie numai în raport cu celelalte stiluri ale limbii. Aceste trăsături sînt puse în valoare în capitolul din partea a doua, consacrat „construirii" unui proverb (p. 250 — 252).

În ce privește relația dintre proverb și context, este propusă următoarea configurație a contextului proverbial: *contextul lingvistic* (sau macrocontext) dat de discurs și *contextul situațional* dat de situația concretă determinată din punct de vedere spațial, temporal, etnic, sociologic etc. Pentru ambele categorii deosebește un context genetic și unul generic, cu mențiunea că proverbului îi este specific contextul lingvistic generic, discutat pe larg în partea a doua a lucrării.

Un capitol amplu, documentat, accesibil nu numai specialiștilor, este cel intitulat *Proverbul în cultura omenirii*, începînd cu cercetarea proverbelor din textele asiro-babiloniene și încheind cu semnalarea excelentului buletin de informații „Proverbium" (Helsinki) care reunea în paginile sale pe cei mai valoroși paremiologi din întreaga lume și care, din păcate, și-a încetat apariția.

Capitolul următor examinează detaliat proverbul în cultura română, constituindu-se într-o istorie a cercetărilor paremiologice românești, bazată pe o bogată informație. Acestor două capitole le corespunde firesc, în partea a doua, o serie de considerații în legătură cu traducerea și echivalarea proverbelor. Astfel echivalarea se poate realiza fie la nivelul conținutului, atunci cînd „în lexicul sau în sistemul referențial al proverbului preluat există un cuvînt sau un element al realității care nu are corespondență în limba ori în universul semantic care preia" (p. 267), fie la nivelul expresiei, atunci cînd „o trăsătură

expresivă a proverbului preluat (de obicei chiar o figură) este esențială, iar anularea ei în limba care preia ar duce la dispariția caracterului de «joc de limbaj» al proverbului" (p. 268) sau chiar pe ambele planuri, rezultînd un proverb care poate fi interpretat ca original. Despre traducere se poate vorbi atunci cînd corespondența și filiația pot fi stabilite aproape sigur și s-a urmărit mai puțin păstrarea unei figuri originale, cît echivalarea conținutului. Cu precizarea că preocupările pentru echivalarea și traducerea sistematică a proverbelor sînt relativ vechi în cultura noastră, începînd cu Miron Costin și pînă la excelentele traduceri ale lui Romulus Vulpescu *(Gargantua)*, Ion Frunzetti și Edgar Papu *(Don Quijote)*.

Probabil că schema de la pagina 269, cuprinzînd împărțirea proverbelor în traduse și echivalate, arată așa datorită unei regretabile greșeli tipografice, deoarece mențiunile: *— în conținut; — în conținut și expresie; — în expresie* sînt trecute în dreptul proverbelor *traduse* și „despărțite" printr-o acoladă orizontală, în loc să apară la cele *echivalate* și cuprinse într-o acoladă verticală.

În secțiunea a doua sînt reluate și aprofundate judecățile din prima parte, aplicate în cercetarea sistemului închegat și, în felul acesta, ea se constituie într-o adevărată introducere în studiul proverbului românesc.

În primul capitol, sînt stabiliți patru termeni care formează elementele de bază ale funcției semiotice a proverbului: REAL (simbolizînd domeniul *realității obiective*, categorie sinonimă în filozofia materialistă cu cea de *materie*) în care se manifestă o serie de evenimente particulare (notate EVEN, putînd fi obiective, provocate sau presupuse); L (limba naturală); COD (reprezentînd cadrul paremiologic al unei comunități de limbă și cultură); PROV (un simbol desemnînd clasa de proverbe descriptibilă prin structuri logico-semantice) care ține de *aplicarea* proverbului.

Pornind de la faptul că sistemul paremiologic al unei limbi naturale este creativ și dispune de un mecanism capabil de a da la iveală elemente noi, pe baza unui număr limitat de tipare, Cezar Tabarcea propune o interesantă „mașină" cu trei etaje de funcționare: „în primul dintre ele se găsește un sistem de analiză a realității existente într-un context situațional sau la care trimite un context lingvistic, care acționează pe baza unor *reguli gnoseologice* determinate de factori foarte diferiți și variabili. În cel de-al doilea se găsesc înmagazinate în ordine tiparele proverbiale ca niște indici de clase în care sînt cuprinse proverbele însele, textele lor concrete. În cel de-al treilea, în fine, se află sistemul limbii, pentru care este suficient să presupunem o organizare la nivel semantic, la nivelul expresiei și la nivel stilistic" (p. 172). Puțin cam dificilă această „mașină", dar se pare că funcționează fără „defecțiuni" paremiologice.

Capitolul următor realizează o descriere a principalelor clase de structuri logico-semantice care organizează proverbele românești din punctul de vedere al conținutului, utilizînd următoarele notații simbolice pentru înțelegerea clasificărilor: X și Y — subiectul logic, x, y — obiectul, a, b — orice determinanți ai subiectului sau obiectului, i, j — orice valoare semantică „scalară" (care poate fi înscrisă pe o axă determinînd un domeniu), *pred.* — predicatele gramaticale, m, n — determinanți modali și circumstanțiali, s — orice valoare semantică specială, p, q — propoziții (între care se stabilesc diferite relații), cîteva feluri de *paranteze* reprezentînd relații speciale ale termenilor ocurenți, *semnul* $\sim$ care notează negația unui termen din relație.

În ce privește stilistica proverbelor, este urmărit modul în care se transformă structurile logice în structuri lexicale. Pentru exemplificarea teoriei propuse este ales un eșantion de proverbe și anume cele referitoare la actul vorbirii.

În cercetarea figurilor de stil, autorul a renunțat la modul „clasic" de abordare a fiecărui tip de figură și le-a încadrat, utilizînd o terminologie adaptată după Jakobson, în două mari categorii: *structuri de similitudine* care se înscriu în clasa metonimiei și *structuri de contrast* ce duc spre polul metaforic al lim-

bajului. Cezar Tabarcea a optat pentru termenul *contrast*, care îi permitea să se situeze, ca și pentru cel de *similitudine*, în perspectivă sintagmatică. În cadrul structurilor de contrast sînt analizate cîteva proverbe care aparent ar trebui trecute în rîndul structurilor de similitudine, mai mult chiar, descoperind în expresia lor chiar o identitate. Foarte inspirat, autorul le numește *contraste implicite*, deoarece, lipsindu-le metonomia, nu pot fi tratate ca similitudini.

În privința funcționalității acestora, este operată cu multă finețe o distincție între proverbul metaforic care, în afara contextului, nu are funcționalitate, spre deosebire de cel metonimic care cuprinde totdeauna o narațiune *sub specie*. Introducînd termenul de *metaforă deictică*, Cezar Tabarcea lărgește mult conceptul de metaforă și ajunge la concluzia că metafora exprimată prin proverb „se situează într-o categorie aparte față de toate celelalte tipuri de metaforă examinate de poetică. Prin aceasta, proverbul își afirmă caracterul „de *gen* în ansamblul formelor literare artistice" (p. 249).

Spațiul restrîns al unei prezentări nu ne permite să ne oprim și asupra altor merite ale cărții lui Cezar Tabarcea, care a deschis un drum nou în studierea proverbului, oferind cu generozitate, pe lîngă o amplă, bogată, riguroasă cercetare, și nenumărate sugestii valoroase celor care se vor apleca asupra studiului acestor scînteietoare enunțuri lingvistice.

C. NEGREANU

Contents

(vol. I — IV, 1982)

Language and Style

ȘTEFAN MUNTEANU, The Motif of the „Great Passing" in Lucian Blaga's Lyrical Poetry (with Special Reference to the Poem *Greeruşa)* — 5; G. I. TOHĂNEANU, Some Glosses to Eminescu's Poetry (II) — 13; ION DIACONESCU, Remarks on the Correspondence between the Parts of the Sentence and the Subordinate Clauses — 25; ALEXANDRU METEA, The Comparison in *Făt-Frumos din lacrimă* by Mihai Eminescu — 165; ILEANA OANCEA, Nichita Stănescu: the Poetry as a Speech Act — 173; G. MIHĂILĂ, B. P. Hasdeu's Linguistic Activity between 1881 and 1883 — 293; LILIANA IONESCU-RUXĂNDOIU, Some Functions of the Address and Referring Forms in I. L. Caragiale's Comedies — 299; CAMELIA STAN, The Transposition as a Fundamental Procedure of the Verbal Art in the Present-Day Comedies — 304; LIVIU GROZA, Phraseological Archaisms of French Origin — 312; G. I. TOHĂNEANU, One of the Motifs in Eminescu's Poetry: „the Dust of the School" — 445; MAGDALENA POPESCU-MARIN, Regional and Popular Words in the Technical and Scientific Terminology — 450; CONSTANTIN DOMINTE, Notes on the Syllabication and Writing — 455.

Discussions

STELIAN DUMISTRĂCEL, Remarks on a Dialectal Monograph — 459.

Romanian Language Today

MARINA CIOLAC, Some Aspects of the Oral and Written Expression of the Pupils — 37.

Discussions

STELIAN DUMISTRĂCEL, The Temptations and the Rigours of the Criticism — 46.

Language Cultivation

AL. GRAUR, The Pretentious Language — 318; MIOARA AVRAM, The Grammar and the Language Cultivation in School — 468.

The Concise Encyclopaedia of the Romanian Language

MIHAELA MANCAȘ, (Poetical) Symbol — 183; SUZANA-CARMEN DUMITRESCU, Assimilation — 320.

Literary Theory, Criticism, History of Literature

ȘT. CAZIMIR, Literary Criticism after 1848 — 51; N. RAȚĂ-DUMITRIU, From A. I. Odobescu's Literary Ideology — 57; I. C. CHIȚIMIA, Octavian Goga, a Poet not only of „Our Suffering" — 63; MONICA SPIRIDON, Creation and Model in Sadoveanu: *Baltagul* and *Miorița* — 70; GEORGETA ANTONESCU, C. Negruzzi and the Setting

of the Structure of the Romanian Short Story — 187; NUȚU ROȘCA, The Metaphor „the White Mountain" in Eminescu. Some Comments to the Poem *Amiculuí F. I.* — 194; D. MICU, The Specific Features of the Romanian Symbolism — 200; ȘERBAN CIOCULESCU, Between the History and the Literature — 322; ION BUZAȘI, Andrei Mureșanu — as a Translator — 327; FLORIN MANOLESCU, The Parody as a Theory and Practice of the Discrediting in I. L. Caragiale — 335; ADRIANA NICULIU, Metaphorical Meaning in Octavian Goga's Poetry — 346; VASILE PARFENIE, Remarks on the Title of the Novel *Concert din muzică de Bach* — 353; CORNELIU NISTOR, Literature and Sociology — 481; MONICA LAZĂR, I. L. Caragiale — an Artist of the Word — 487; MIHAI UNGHEANU, A Forgotten Polemic: Vlahuță and the Socialist Publications — 493; B. CAZACU, Ov. Densusianu in the Romanian History of Literature and Literary Criticism — 503.

Text Analyses

AL. SĂNDULESCU, Calistrat Hogaș: *Pe drumuri de munte* — 79; IERONIM TĂTARU, G. Bacovia: *Lacustră*. From the Generally Known Variant to the Definitive One — 207; ION VASILE ȘERBAN, Zaharia Stancu: *Patria* — 214; EMANUELA CRIȘAN — Ion Minulescu: *Partenza* — 358; LIVIUS PETRU BERCEA, Tudor Arghezi: *Nu v-am sădit* (an Art of Poetry) — 367; VASILE POPOVICI, Marin Preda: *Morcmeții* (the Disguised Description) — 370; DOINA BOGDAN-DASCĂLU, The Art of Commenting the Literary Text — 512; GEORGE GANĂ, Lucian Blaga: *Biografie* — 517; IUSTINA ITU, Dumitru Radu Popescu: *Duios Anastasia trecea* (Anastasia's „Voice" — the Lines of the Epos) — 522.

Texts and Documents

ANDREI NESTORESCU, An Unknown Romanian Play: *Paraponisitul pus în slujbă* by Matei Millo — 102; MARIUS POP and ECATERINA HANGANU, Eugen Lovinescu as a Teacher in Ploiești — 109; NICOLAE MECU, Some Letters of Perpessicius to G. Călinescu — 220; PAUL LEU, Letters Received by S. Fl. Marian from Some Foreign Scientists — 528.

Folklore

GRETCHEN BUEHLER, Some Aspects of the Romanian Literary Folklore in North America (II) — 89; GEORGE ANTOFI, From the History of the Anthology *Poezii populare române* by G. Dem. Teodorescu. I. The Place of the Anthology in Its Epoch—230; GRAȚIAN JUCAN, Some Motifs of Eminescu's Poetry in the Folk Patrimony — 239; A. GH. OLTEANU, Remarks Concerning the Structure and Functions of the Metaphor in the Folk Lyrics — 376; NICOLAE CONSTANTINESCU, Ethnological Notes to *Zburătorul* by Ion Heliade Rădulescu — 538.

Modern Teaching

I. COTEANU, Aspects of Approaching the Literary Text in School — 112; NINA PREDA, Some Aspects of Teaching the Story *Un om năcăjit* by Mihail Sadoveanu — 123; TATIANA SLAMA-CAZACU, The Dialogic Oral Communication in the Theory of Linguistics and in the Modern Teaching of the Romanian Language — 385; CRISTINA CĂLĂRAȘU, Some Theoretical Principles Concerning the Verb Grammar in Textbooks— 394; GHEORGHE DOCA, Oral Communication and the Problem of the Creativity in the Learning of Romanian as a Foreign Language — 544; ALEXANDRU CRIȘAN, The Dialogue in the Textbooks of Romanian Language and Literature — 553.

Discussions

ION MOISE, On the Teaching of the Verbal Moods and Tenses in School — 247; NICOLAE VERDEȚU, Reflexions on the Pedagogy of Reading — 403.

From the History of the Teaching of Romanian Language and Literature

VASILE NETEA, Onisifor Ghibu as a Memoirist of the Education in Transylvania — 250.

Chronicle

AL. PIRU, E. Lovinescu's Centenary — 130; VICTOR IANCU, Professor Gheorghe Pop at His 60th Anniversary — 134; B. CAZACU, The Journal *Limba română* — 30 Years of Existence — 407.

Reviews

DOINA DAVID, *Limbă și cultură. Româna literară între 1890 și 1920. Cu privire specială la Transilvania și Banat (Language and Culture. Standard Romanian between 1890 and 1920. With Special Reference to Transylvania and Banat)* — Gh. Bulgăr, 136; CONSTANTIN CRUCERU, *Dialogul în proza artistică actuală. Elemente și procedee ale stilului oral (The Dialogue in the Contemporary Artistic Prose. Elements and Procedures of the Oral Style)* — G. I. Tohăneanu, 139; *Sinteze de limba română (Syntheses of Romanian Language)*. IInd edition, revised and improved; editor and main author: THEODOR HRISTEA. Authors: MIOARA AVRAM, GRIGORE BRÂNCUȘ, GHEORGHE BULGĂR, GEORGETA CIMPEC, ION DIACONESCU, THEODOR HRISTEA, RODICA BOGZA-IRIMIE and FLORA ȘUTEU — Cristina Călărașu, 142; RENZO TITONE (ed.), *Avamposti della psicolinguistica applicata (Advances in the Applied Psycholinguistics)* — Alexandru Crișan, 147; GÉRARD GENETTE, *Introduction à l'architexte (Introduction to the Architext)* — Mihaela Mancaș, 151; IACOB NEGRUZZI, *Scrieri (Writings), I*, Selection and edition of the text, notes, glossary by ANDREI NESTORESCU and NICOLAE MECU. Preface by NICOLAE MECU — Ion Rotaru, 154; EMIL MANU, *Ion Minulescu și conștiința simbolismului românesc (Ion Minulescu and the Conscience of the Romanian Symbolism)* — D. Micu, 157; MIHAI EMINESCU, *Fragmentarium*. Edition based on manuscripts with variants, notes, addenda and indices by MAGDALENA D. VATAMANIUC — Alexandru Melian, 256; GEORGE COȘBUC, *Cîntece de vitejie (Songs of Heroism)*. Anthology, chronological table, preface, notes and bibliography by NICOLAE CONSTANTINESCU — Rodica Florea, 260; ALEXANDRU TUDORICĂ, *Mihail Dragomirescu, teoretician al literaturii (Mihail Dragomirescu as a Theorist of Literature)* — Nicolae Rață-Dumitriu, 264; *Poetica americană. Orientări actuale (American Poetics. Current Trends)*. Critical studies, anthology, notes and bibliography by MIRCEA BORCILĂ and RICHARD McLAIN — Liliana Ionescu Ruxăndoiu, 271; *Rumänische Märchen (Romanian Fairy Tales)*. Edited by FELIX KARLINGER — Nicolae Saramandu, 276; IRMGARD LACKNER, *Das Volksbuch Bertoldo in Rumänien (The Popular Book Bertoldo in Romania)* — C. Ciuchindel, 279; ION PILLAT, *Eternități de-o clipă | Éternités d'un instant (Eternities of an Instant)*. Translation by ANDREEA DOBRESCU-WARODIN. Preface by AUREL MARTIN — Ligia Zissu, 281; FLORICA DIMITRESCU, *Dicționar de cuvinte recente (Dictionary of Recent Words)* — B. Cazacu, 409; MARIA CVASNÎI CĂTĂNESCU, *Structura dialogului din textul dramatic, cu referire la dramaturgia românească (The Structure of the Dialogue in the Dramatic Text, with Reference to the Romanian Dramaturgy)* — Ștefan Munteanu, 413; *Valori bibliofile în patrimoniul cultural național. Valorificare-cercetare (Valuable Rare Books in the National Cultural Patrimony. Estimation — Research)* — I. Hangiu, 416; WERNER BAHNER, *Forme, idei, evoluții în literaturile popoarelor romanice (Forms, Ideas, Evolutions in the Literature of the Romance Peoples)* — Paul Cornea, 419.

N. I. POPA, *Studii de literatură comparată (Studies in Comparative Literature)* — Corneliu Nistor, 421; *Lermontovskaja Enciklopedija (Lermontov's Encyclopaedia)* — Elena Cervinschi, 424; MARIAN BARBU, *Romanul de mistere în literatura română (The Mistery Novel in the Romanian Literature)* — Constantin M. Popa, 428; COSTEA MARINOIU, *Istoria cărții vîlcene în sec. XVII—XVIII (Book History in Vîlcea in the XVIIth — XVIIIth Centuries)* — I. C. Chițimia, 429; *Mihail Sebastian interpretat de ... (Mihail Sebastian commented by ....)*. Anthology, preface, chronological table and bibliography by ANATOL GHERMANSCHI — Mariana Bara, 432; *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române (The Orthographic, Orthoepic and Morphological Dictionary of Romanian)* — G. Beldescu, 561; MARIUS SALA, IOANA VINTILĂ-RĂDULESCU, *Limbile lumii. Mică enciclopedie (The Languages of the World. A Concise Encyclopaedia)* — Lucia Wald, 565; MARCU MIHAIL DELEANU, *Glasul pămîntului. Stilistica motivului în proza literară (The Voice of the Earth. The Stylistics of a Motif in the Literary Prose)* — Sergiu Drincu, 569; MIRCEA ANGHELESCU, *Scriitori și curente (Writers and Trends)* — D. Micu, 571; ION BĂLU, *Viața lui G. Călinescu (G. Călinescu's Life)* — Nicolae Mecu, 574; ELISABETA MUNTEANU, *Motive mitice în dramaturgia românească (Mythical Motifs in the Romanian Dramaturgy)* — D. Micu, 578; NICOLAE ROȘIANU, *Eseuri despre folclor (Essays on Folklore)* — Nicolae Constantinescu, 579; *Studii și articole (Studies and Articles)*, vol. III, 1981 — Dan C. Mihăilescu, 580; VALERIU C. NEȘTIAN, *Metodica predării textului literar în liceu (The Methodology of Teaching the Literary Text in High School)* — Ioan Brățan, 582.

Notes

BAZIL GRUIA, *Blaga inedit. Efigii documentare (Blaga Unknown. Documentary Effigies)*, vol. I—II — Nae Antonescu, 284; *Școala Mehedințiului (The School in Mehedinți)*, 1981, nr. 6—7 — I. C. Chițimia, 285; *A magyarországi románok néprajza — tanulmányok (The Ethnography of Romanians in Hungary — Studies)* — Tănase Filip, 287; TITU MAIORESCU, *Scrieri din tinerețe (Early Writings). 1858—1862*. Edition, preface and notes by SIMION GHIȚĂ. Text translation: ALEX. IONESCU, RADU STOICHIȚĂ, ION HERDAN, TUDOR VIANU, I. E. TOROUȚIU — Valeria Guțu Romalo, 434; *Dialogue. Revue des études roumaines (Dialogue. A Journal of Romanian Studies)*, nr. 7, 1981 — — Paul Cornea, 436; GAVRIL ISTRATE, *Originea limbii române literare (The Origin of the Romanian Standard Language)* — B. Cazacu, 583; CEZAR TABARCEA, *Poetica proverbului (The Poetics of Proverb)* — C. Negreanu, 585.

Sommaires

(tomes I — IV, 1982)

Langue et style

ȘTEFAN MUNTEANU, Le motif « de la grande transition » dans la lyrique de Lucian Blaga (avec référence à la poésie *Greeruşa*) — 5; G. I. TOHĂNEANU, Gloses éminesciennes (II) — 13; ION DIACONESCU, Remarques sur la correspondance entre les parties du discours et les propositions subordonnées — 25; ALEXANDRU METEA, La comparaison dans *Făt-Frumos din lacrimă* de Mihai Eminescu — 165; ILEANA OANCEA, La poésie comme acte de langage chez Nichita Stănescu — 173; G. MIHĂILĂ, Contributions linguistiques de B. P. Hasdeu de 1881 à 1883 — 293; LILIANA IONESCU-RUXĂNDOIU, Fonctions de la formule d'adresse et de la référence dans les comédies de I. L. Caragiale — 299; CAMELIA STAN, La transposition — un procédé fondamental du comique verbal dans la dramaturgie actuelle — 304; LIVIU GROZA, Archaïsmes phraséologiques de provenance française — 312; G. I. TOHĂNEANU, Un motif éminescien: « la poussière de l'école » — 445; MAGDALENA POPESCU-MARIN, Les régionalismes et les mots populaires dans la terminologie technique et scientifique — 450; CONSTANTIN DOMINTE, Notes concernant la syllabation et l'écriture — 455.

Discussions

STELIAN DUMISTRĂCEL, Sur une monographie dialectale — 459.

La langue roumaine d'aujourd'hui

MARINA CIOLAC, Aspects de l'expression orale et écrite chez les élèves — 37.

Discussions

STELIAN DUMISTRĂCEL, La tentation et les rigueurs de la critique — 46.

Cultiver la langue

AL. GRAUR, Le langage prétentieux — 318; MIOARA AVRAM, La grammaire et la langue cultivée dans l'enseignement — 468.

Petite encyclopédie de la langue roumaine

MIHAELA MANCAȘ, Le symbole (poétique) — 183; SUZANA-CARMEN DUMITRESCU, Assimilation — 320.

Théorie, critique, histoire littéraires

ȘT. CAZIMIR, La critique littéraire après 1848 — 51; N. RAȚĂ-DUMITRIU, L'idéologie littéraire de Al. I. Odobescu — 57; I. C. CHIȚIMIA, Octavian Goga, poète non seulement de « notre souffrance » — 63; MONICA SPIRIDON, Création et modèle chez Sadoveanu:

Baltagul et *Mioriţa* — 70; GEORGETA ANTONESCU, C. Negruzzi et le processus de structuration de la nouvelle roumaine — 187; NUŢU ROŞCA, La métaphore « la blanche montagne » chez Eminescu. Commentaires sur la poésie *Amiculuí F. I.* — 194; D. MICU, Notes spécifiques du symbolisme roumain — 200; ŞERBAN CIOCULESCU, Entre l'histoire et la littérature — 322; ION BUZAŞI, Andrei Mureşanu — traducteur — 327; FLORIN MANOLESCU, La parodie comme théorie et pratique du discrédit chez I. L. Caragiale — 335; ADRIANA NICULIU, Sens métaphorique dans la poésie d'Octavian Goga — 346; VASILE PARFENIE, Remarques concernant le titre du roman *Concert din muzică de Bach* — 353; CORNELIU NISTOR, Littérature et sociologie — 481; MONICA LAZĂR, I. L. Caragiale — artiste de la parole — 487; MIHAI UNGHEANU, Une polémique oubliée: Vlahuţă et les publications socialistes — 493; B. CAZACU, Ov. Densusianu dans l'histoire et la critique roumaines — 503.

Commentaires de textes

AL. SĂNDULESCU, Calistrat Hogaş: *Pe drumuri de munte* — 79; IERONIM TĂTĂRU G. Bacovia: *Lacustră*. De la variante connue à la variante définitive — 207; ION VASILE ŞERBAN, Zaharia Stancu: *Patria* — 214; EMANUELA CRIŞAN, Ion Minulescu: *Partenza* — 358; LIVIUS PETRU BERCEA, Tudor Arghezi: *Nu v-am sădit* (un art poétique) — 367; VASILE POPOVICI, Marin Preda: *Moromeţii* (la description en travesti) — 370; DOINA BOGDAN-DASCĂLU, L'art de commenter le texte littéraire — 512; GEORGE GANĂ, Lucian Blaga: *Biografie* — 517; IUSTINA ITU, Dumitru Radu Popescu: *Duios Anastasia trecea* (les « voix » d'Anastasia — les voies du discours) — 522.

Textes et documents

ANDREI NESTORESCU, Théâtre roumain inédit: *Paraponisitul pus în slujbă* de Matei Millo — 102; MARIUS POP et ECATERINA HANGANU, Eugen Lovinescu, professeur à Ploieşti — 109; NICOLAE MECU, Lettres de Perpessicius à G. Călinescu — 220; PAUL LEU, Lettres adressées à S. Fl. Marian par des scientifiques étrangers — 528.

Folklore

GRETCHEN BUEHLER, Aspects du folklore littéraire roumain de l'Amérique du Nord (II) — 89; GEORGE ANTOFI, L'histoire du recueil *Poezii populare române* de G. Dem. Teodorescu. I. La place de la collection dans l'époque — 230; GRAŢIAN JUCAN, Motifs éminesciens dans le patrimoine populaire — 239; A. GH. OLTEANU, Quelques remarques sur la structure et les fonctions de la métaphore dans la lyrique populaire — 376; NICOLAE CONSTANTINESCU, Notes ethnologiques sur *Zburătorul* de Ion Heliade Rădulescu — 538.

Pédagogie moderne

I. COTEANU, Comment aborder le texte littéraire à l'école — 112; NINA PREDA, Comment enseigner le texte *Un om năcăjit* de Mihail Sadoveanu — 123; TATIANA SLAMA-CAZACU, La communication orale dialoguée dans la théorie de la linguistique, et dans la pédagogie moderne de la langue roumaine — 385; CRISTINA CĂLĂRAŞU, Quelques principes théoriques concernant la grammaire du verbe dans les manuels scolaires — 394; GHEORGHE DOCA, La communication orale et le problème de la créativité dans l'apprentissage de la langue roumaine comme langue étrangère — 544;

ALEXANDRU CRIȘAN, Le dialogue dans les manuels de langue et littérature roumaines — 553.

Discussions

ION MOISE, Sur l'enseignement des modes et des temps du verbe à l'école — 247; NICOLAE VERDEȚU, Réflexions sur la pédagogie de la lecture — 403.

L'histoire de l'enseignement de la langue et de la littérature roumaines

VASILE NETEA, Onisifor Ghibu, mémorialiste de l'enseignement de Transylvanie — 250

Chronique

AL. PIRU, Le centenaire de E. Lovinescu — 130; VICTOR IANCU, Le professeur Gheorghe Pop à 60 ans — 134; B. CAZACU, *Limba română après 30 ans d'existence* — 407

Comptes-rendus

DOINA DAVID, *Limbă și cultură. Româna literară între 1890 și 1920. Cu privire specială la Transilvania și Banat (Langue et culture. Le roumain littéraire entre 1890 et 1920. Remarques spéciales sur la Transylvanie et le Banat)* — Gh. Bulgăr, 136; CONSTANTIN CRUCERU, *Dialogul în proza artistică actuală. Elemente și procedee ale stilului oral (Le dialogue dans la prose artistique actuelle. Éléments et procédés du style oral)* — G. I. Tohăneanu, 139; *Sinteze de limba română (Synthèses de langue roumaine)*. Deuxième édition revue et sensiblement améliorée; coordinateur et auteur principal: THEODOR HRISTEA. Auteurs: MIOARA AVRAM, GRIGORE BRÂNCUȘ, GHEORGHE BULGĂR, GEORGETA CIOMPEC, ION DIACONESCU, THEODOR HRISTEA, RODICA BOGZA-IRIMIE et FLORA ȘUTEU — Cristina Călărașu, 142; RENZO TITONE (éd.), *Avamposti della psicolinguistica applicata (Les avant-postes de la psycholinguistique appliquée)* — Alexandru Crișan, 147; GÉRARD GENETTE, *Introduction à l'architexte* — Mihaela Mancaș, 151; IACOB NEGRUZZI, *Scrieri (Écrits), I*. Texte choisi et établi, notes, glossaire par ANDREI NESTORESCU et NICOLAE MECU. Préface par NICOLAE MECU — Ion Rotaru, 154; EMIL MANU, *Ion Minulescu și conștiința simbolismului românesc (Ion Minulescu et la conscience du symbolisme roumain)* — D. Micu, 157; MIHAI EMINESCU, *Fragmentarium*. Édition d'après des manuscrits, avec variantes, notes, addenda et indice par MAGDALENA D. VATAMANIUC — Alexandru Melian, 256; GEORGE COȘBUC, *Cîntece de vitejie (Chants de prouesse)*. Anthologie, tableau chronologique, préface, notes et bibliographie par NICOLAE CONSTANTINESCU — Rodica Florea, 260; ALEXANDRU TUDORICĂ, *Mihail Dragomirescu, teoretician al literaturii (Mihail Dragomirescu, théoricien de la littérature)* — Nicolae Rață-Dumitriu, 264; *Poetica americană. Orientări actuale (La poétique américaine. Orientations actuelles)*. Études critiques, anthologie, notes et bibliographie par MIRCEA BORCILĂ et RICHARD McLAIN — Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, 271; *Rumänische Märchen (Contes populaires roumains)*, édités par FELIX KARLINGER — Nicolae Saramandu, 276; IRMGARD LACKNER, *Das Volksbuch Bertoldo in Rumänien (Le livre populaire Bertoldo en Roumanie)* — C. Ciuchindel, 279; ION PILLAT, *Eternități de-o clipă / Éternités d'un instant*. Traduction par ANDREEA DOBRESCU-WARODIN. Préface par AUREL MARTIN — Ligia Zissu, 281; FLORICA DIMITRESCU, *Dicționar de cuvinte recente (Dictionnaire de mots récents)* — B. Cazacu, 409; MARIA CVASNÎI CĂTĂNESCU, *Structura dialogului din textul dramatic, cu referire la dramaturgia românească (La structure du dialogue dans le texte dramatique avec référence à la dramaturgie roumaine)* — Ștefan Munteanu, 413; *Valori bibliofile, din patrimoniul cultural național. Valorificare-cercetare (Valeurs bibliophiles du patrimoine culturel national. Mise en valeur-recherche)* — I. Hangiu, 416; WERNER BAHNER, *Forme, idei, evoluții în literaturile popoarelor romanice (Formes, idées, évolutions dans les*

littératures des peuples romans) — Paul Cornea, 419; N. I. POPA, *Studii de literatură comparată (Études de littérature comparée)* — Corneliu Nistor, 421; *Lermontovskaja Enciklopedija (L'Encyclopédie Lermontov)* — Elena Cervinschi, 424; MARIAN BARBU, *Romanul de mistere în literatura română (Le roman de mystères dans la littérature roumaine)* — Constantin M. Popa, 428; COSTEA MARINOIU, *Istoria cărții vîlcene în sec. XVII—XVIII (L'histoire du livre de Vîlcea aux XVIIe — XVIIIe siècles)* — I. C. Chițimia, 421; *Mihail Sebastian interpretat de ... (Mihail Sebastian interprété par ...)*. Anthologie, préface, tableau chronologique et bibliographie par ANATOL GHERMANSCHI — Mariana Bara, 432; *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române (Dictionnaire d'orthographe, de prononciation et de morphologie de la langue roumaine)* — G. Beldescu, 561; MARIUS SALA, IOANA VINTILĂ-RĂDULESCU, *Limbile lumii. Mică enciclopedie (Les langues du monde. Petite encyclopédie)* — Lucia Wald, 565; MARCU MIHAIL DELEANU, *Glasul pămîntului. Stilistica motivului în proza literară (La voix de la terre. La stylistique du motif dans la prose littéraire)* — Sergiu Drincu, 569; MIRCEA ANGHELESCU, *Scriitori și curente (Écrivains et courants)* — D. Micu, 571; ION BĂLU, *Viața lui G. Călinescu (La vie de G. Călinescu)* — Nicolae Mecu, 574; ELISABETA MUNTEANU, *Motive mitice în dramaturgia românească (Motifs mythiques dans la dramaturgie roumaine)* — D. Micu, 578; NICOLAE ROȘIANU, *Eseuri despre folclor (Essais sur le folklore)* — Nicolae Constantinescu, 579; *Studii și articole (Études et articles)*, tome III, 1981 — Dan C. Mihăilescu, 580; VALERIU C. NEȘTIAN, *Metodica predării textului literar în liceu (Méthode de l'enseignement du texte littéraire au lycée)* — Ioan Brățan, 582.

Notes

BAZIL GRUIA, *Blaga inedit. Efigii documentare (Blaga inédit. Effigies documentaires)*, tomes I—II — Nae Antonescu, 284; *Școala Mehedințiului (L'École de Mehedinți)*, 1981, no. 6—7 — I. C. Chițimia, 285; *A magyarországi románok néprajza — tanulmányok (L'ethnographie des Roumains de Hongrie — études)* — Tănase Filip, 287; TITU MAIORESCU, *Scrieri din tinerețe (Écrits de jeunesse), 1858—1862*. Présentation d'édition, préface et notes par SIMION GHIȚĂ. Traduction des textes: ALEX. IONESCU, RADU STOICHIȚĂ, ION HERDAN, TUDOR VIANU, I. E. TOROUȚIU — Valeria Guțu Romalo, 434; *Dialogue. Revue des études roumaines*, no. 7, 1981 — Paul Cornea, 436; GAVRIL ISTRATE, *Originea limbii române literare (Origine de la langue roumaine littéraire)* — B. Cazacu, 583; CEZAR TABARCEA, *Poetica proverbului (La poétique du proverbe)* — C. Negreanu, 585.

Содержание

(I—IV тт., 1982)

Язык и стиль

ШТЕФАН МУНТЯНУ, Мотив «великого перехода» в лирике Лучиана Благи (относительно стихотворения *Сверчок)* — 5; Г. И. ТОХЭНЯНУ, Комментарии к творчеству Эминеску (II) — 13; ИОН ДЯКОНЕСКУ, Заметки о соответствии между частями предложения и придаточными предложениями — 25; АЛЕКСАНДРУ МЕТЯ, Сравнение в сказке Еминеску *Фэт-Фрумос, рожденный из слеза* — 165; ИЛЯНА ОАНЧА, Поэзия как речевой акт в творчестве Никиты Стэнеску — 173; Г. МИХЭИЛЭ, Лингвистические исследования Б. П. Хашдеу в 1881—1883 гг. — 293; ЛИЛИАНА ИОНЕСКУ-РУКСЭНДОЮ, Функции обращения и ссылки в коммедиях И. Л. Караджале — 299; КАМЕЛИЯ СТАН, Транспозиция — основной прием словесного комизма в современной драматургии — 304; ЛИВИУ ГРОЗА, Фразеологические архаизмы французского происхождения — 312; Г. И. ТОХЭНЯНУ, «Школьная пыль» — мотив лирики Эминеску — 445; МАГДАЛЕНА ПОПЕСКУ-МАРИН, Регионализмы и просторечные слова в научно-технической терминологии — 450; КОНСТАНТИН ДОМИНТЕ, Заметки о разложении по слогам и о письме — 455.

Дискуссии

СТЕЛИАН ДУМИСТРЭЧЕЛ, Комментарии к одной диалектальной монографии — 459.

Современный румынский язык

МАРИНА ЧОЛАК, Аспекты устной и письменной речи учеников — 37.

Дискуссии

СТЕЛИАН ДУМИСТРЭЧЕЛ, Соблазн и строгости критики — 46.

Культура речи

АЛ. ГРАУР, Претенциозная речь — 318; МИОАРА АВРАМ, Грамматика и культура речи в школе — 468.

Малая энциклопедия румынского языка

МИХАЕЛА МАНКАШ, Символ (поэтический) — 183; СУЗАНА-КАРМЕН ДУМИТРЕСКУ, Ассимиляция — 320.

Теория, критика, история литературы

ШТ. КАЗИМИР, Литературная критика после 1848 г. — 51; Н. РАЦЭ-ДУМИТРИУ, Литературная идеология Ал. И. Одобеску — 57; И. К. КИЦИМИЯ, Октавиан Гога — поэт не только «нашего страдания» — 63; МОНИКА СПИРИДОН, Творчество и модель у Садовяну: *Секира* и *Миорица* — 70; ДЖОРДЖЕТА АНТОНЕСКУ, К. Негруци и

процесс образования румынской новеллы — 187; НУЦУ РОШКА, Метафора «белая гора» у Эминеску. Комментарии к стихотворению *Другу Ф. И.* — 194; Д. МИКУ, Характерные черты румынского символизма — 200; ШЕРБАН ЧОКУЛЕСКУ, Между историей и литературой — 322; ИОН БУЗАШЬ, Андрей Мурешану — переводчик — 327; ФЛОРИН МАНОЛЕСКУ, Пародия как теория и практика дискредитации у И. Л. Караджале — 335; АДРИАНА НИКУЛИУ, Метафорический смысл в поэзии Октавиана Гоги — 346; ВАСИЛЕ ПАРФЕНИЕ, Заметки относительно заглавия романа Х. Пападат-Бенджеску *Концерт из произведений Баха* — 353; КОРНЕЛИУ НИСТОР, Литература и социология — 481; МОНИКА ЛАЗЭР, И. Л. Караджале — художник слова — 487; МИХАЙ УНГЯНУ, Забытая полемика: Влахуцэ и социалистическая печать — 493; Б. КАЗАКУ, Ов. Денсушану в румынской критике — 503.

Разбор текстов

АЛ. СЭНДУЛЕСКУ, Калистрат Хогаш: *Pe drumuri de munte (На горных дорогах)* — 79; ИЕРОНИМ ТЭТАРУ, Дж. Баковия: *Lacustră (Свайные постройки)*. От известного до окончательного варианта — 207; ИОН ВАСИЛЕ ШЕРБАН, Захария Станку: *Patria (Родина)* — 214; ЭМАНУЕЛА КРИШАН, Ион Минулеску: *Partenza (Уход)* — 358; ЛИВИУС ПЕТРУ БЕРЧА, Тудор Аргези: *Nu v-am sădit (Я вас не посадил)*. Поэтическое искусство — 367; ВАСИЛЕ ПОПОВИЧ, Марии Преда: *Morcmeții (Морометы)*. Пародийное описание — 370; ДОЙНА БОГДАН-ДАСКЭЛУ, Искусство комментария литературного текста — 512; ДЖОРДЖЕ ГАНЭ, Лучиан Блага: *Biografie (Биография)* — 517; ЮСТИНА ИТУ, Думитру Раду Попеску: *Duios Anastasia trecea (Скорбно Анастасия шла)* — 522.

Тексты и документы

АНДРЕЙ НЕСТОРЕСКУ, Неопубликованная румынская драматургия: *Ratapenisitul pus in slujbă (Обиженный принятый на службу)* Матея Милло — 102; МАРИУС ПОП и ЕКАТЕРИНА ХАНГАНУ, Еуджен Ловинеску — преподаватель в Плоешти — 109; НИКОЛАЕ МЕКУ, Письма Перпессичуса к Дж. Кэлинеску — 220; ПАУЛЬ ЛЕУ, Письма иностранных ученых к С. Фл. Мариану — 528.

Фольклор

ГРЕЧЕН БЮЛЕР, Аспекты румынского литературного фольклора в Северной Америке (II) — 89; ДЖОРДЖЕ АНТОФИ, История сборника Г. Дем. Теодореску *Румынские народные стихотворения*. Его значение в эпохе (I) — 230; ГРАЦИАН ЖУКАН, Мотивы лирики Эминеску в народном патримониуме — 239; А. Г. ОЛТЯНУ, Заметки о структуре и функции метафоры в народной лирике — 376; НИКОЛАЕ КОНСТАНТИНЕСКУ, Этнологические заметки о стихотворении И. Элиаде-Рэдулеску *Крылатый дух* — 538.

Современная дидактика

И. КОТЯНУ, Аспекты изучения литературного текста в школе — 112; НИНА ПРЕДА, Аспекты преподавания рассказа М. Садовяну *Бедняга* — 123; ТАТЬЯНА СЛАМА-КАЗАКУ, Устная диалогическая речь в теории языкознания и в современной дидактике румынского языка — 385; КРИСТИНА КЭЛЭРАШУ, Несколько теоретических положений относительно грамматики глагола в школьных учебниках — 394; ГЕОРГЕ ДОКА, Устная речь и вопрос творческой деятельности в изучении румынского языка иностранцами — 544; АЛЕКСАНДРУ КРИШАН, Диалог в учебниках румынского языка и румынской литературы — 553.

Дискуссии

ИОН МОЙСЕ, Преподавание наклонений и глагольных времен в школе — 247; НИКОЛАЕ ВЕРДЕЦУ, Рассуждения о педагогике чтения — 403.

История преподавания румынского языка и румынской литературы

ВАСИЛЕ НЕТЯ, Школы Трансильвании в мемуарах Онисифора Гибу — 250.

Хроника

АЛ. ПИРУ, Столетие Е. Ловинеску — 130; ВИКТОР ЯНКУ, 60-летие профессора Георге Попа — 134; Б. КАЗАКУ, 30-летие журнала *Limba română (Румынский язык)* — 407.

Рецензии

ДОЙНА ДАВИД, *Limbă şi cultură. Româna literară între 1890 şi 1920. Cu privire specială la Transilvania şi Banat (Язык и культура. Румынский литературный язык в* 1890—1920 *гг. в Трансильвании и Банате)* — Г. Булгэр, 136; КОНСТАНТИН КРУЧЕРУ, *Dialogul în proza artistică actuală. Elemente şi procedee ale stilului oral (Диалог в современной художественной прозе. Элементы и приемы устного стиля)* — Г. И. Тохэняну, 139; *Sinteze de limba română (Синтезы по румынскому языку)*. Второе пересмотренное и дополненное издание. Под редакцией ТЕОДОРА ХРИСТИ. Авторы: МИОАРА АВРАМ, ГРИГОРЕ БРЫНКУШ, ГЕОРГЕ БУЛГЭР, ДЖОРДЖЕТА ЧОМПЕК, ИОН ДЯКОНЕСКУ, ТЕОДОР ХРИСТЯ, РОДИКА БОГЗА-ИРИМИЕ и ФЛОРА ШУТЕУ — Кристина Кэлэрашу, 142; РЕНЦО ТИТОНЕ (под его ред.), *Avamposti della psicolinguistica applicata (Авангпосты прикладной психолингвистики)* — Александру Кришан, 147; ЖЕРАР ЖЕНЕТТ, *Introduction à l'architexte (Введение в архитекст)* — Михаела Манкаш, 151; ЯКОБ НЕГРУЦИ, *Scrieri (Сочинения)*, I. Под редакцией АНДРЕЯ НЕСТОРЕСКУ и НИКОЛАЕ МЕКУ. Предисловие Н. Меку — Ион Ротару, 154; ЭМИЛЬ МАНУ, *Ion Minulescu şi conştiinţa simbolismului românesc (Ион Минулеску и сознание румынского символизма)* — Д. Мику, 157; МИХАЙ ЭМИНЕСКУ, *Fragmentarium (Сборник фрагментов)*. Издание МАГДАЛЕНЫ Д. ВАТАМАНЮК — Александру Мелиан, 256; ДЖОРДЖЕ КОШБУК, *Cîntece de vitejie (Песни отваги)*. Отбор текстов, хронологический указатель, предисловие, примечания и библиография НИКОЛАЕ КОНСТАНТИНЕСКУ — Родика Флоря, 260; АЛЕКСАНДРУ ТУДОРИКЭ, *Mihail Dragomirescu, teoretician al literaturii (Михаил Драгомиреску — литературовед)* — Николае Рацэ-Думитриу, 264; *Poetica americană. Orientări actuale (Американская поэтика. Современные направления)*. Критические статьи, отбор текстов, примечания и библиография МИРЧИ БОРЧИЛЭ и РИЧАРДА МАКЛЕЙНА — Лилиана Ионеску-Руксэндою, 271; *Rumänische Märchen (Румынские сказки)*. Издание ФЕЛИКСА КАРЛИНГЕРА — Николае Сараманду, 276; ИРМГАРД ЛАКНЕР, *Das Volksbuch Bertoldo in Rumänien (Народная книга Бертольдо в Румынии)* — К. Чукиндел, 279; ИОН ПИЛАТ, *Eternităţi de-o clipă | Eternités d'un instant (Мгновенные вечности)*. Двуязычное издание. Перевод АНДРЕИ ДОБРЕСКУ-ВАРОДИН. Предисловие АУРЕЛА МАРТИНА — Лиджия Зиссу, 281; ФЛОРИКА ДИМИТРЕСКУ, *Dicţionar de cuvinte recente (Словарь новых слов)* — Б. Казаку, 409; МАРИЯ КВАСНЫЙ КЭТЭНЕСКУ, *Structura dialogului din textul dramatic (Структура диалога в драматическом тексте)* — Штефан Мунтяну, 413; *Valori bibliofile în patrimoniul cultural naţional (Библиофильские ценности национального культурного патримониума)* — И. Ханджиу, 416; ВЕРНЕР БАНЕР, *Forme, idei, evoluţii în literaturile popoarelor romanice (Формы, идеи, эволюция в литературах романских народов)* — Пауль Корня, 419; Н. И. ПОПА, *Studii de literatură comparată (Исследования сравнительной литературы)* — Корнелиу Нистор, 421; *Лермонтов-*

ская энциклопедия — Елена Червинский, 424; МАРИАН БАРБУ, *Romanul de mistere în literatura română (Сенсационный роман в румынской литературе)* — Константин М. Попа, 428; КОСТЯ МАРИНОЮ, *Istoria cărții vîlcene în sec. XVII — XVIII (История книги в уезде Вылча в XVII—XVIII вв.)* — И. К. Кицимия, 429; *Mihail Sebastian interpretat de ... (Михаил Себастиан в румынской критике)*. Отбор текстов, предисловие, хронологический указатель и библиография АНАТОЛЯ ГЕРМАНСКОГО — Мариана Бара, 432; *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române (Орфографический, орфоэпический и морфологический словарь румынского языка)* — Г. Белдеску, 561. МАРИУС САЛА, ИОАНА ВИНТИЛЭ-РЭДУЛЕСКУ, *Limbile lumii. Mică enciclopedie (Языки мира. Краткая энциклопедия)* — Лучия Вальд, 565; МАРКУ МИХАИЛ ДЕЛЯНУ, *Glasul pămîntului. Stilistica motivului în proza literară (Голос земли. Стилистика этого мотива в художественной прозе* — Серджу Дринку, 569; МИРЧА АНГЕЛЕСКУ, *Scriitori și curente (Писатели и литературные течения)* — Д. Мику, 571; ИОН БЭЛУ, *Viața lui G. Călinescu (Жизнь Дж. Кэлинеску)* — Николае Меку, 574; ЕЛИСАБЕТА МУНТЯНУ, *Motive mitice în dramaturgia românească (Мифические мотивы в румынской драматургии)* — Д. Мику, 578; НИКОЛАЕ РОШИАНУ, *Eseuri despre folclor (Очерки по фольклору)* — Николае Константинеску, 579; *Studii și articole (Исследования и статьи)*, т. III, 1981 г. — Дан К. Михэйлеску, 580; ВАЛЕРИУ К. НЕШТИАН, *Metodica predării textului literar în liceu (Методика преподавания литературного текста в лицее* — Иоан Брэцан, 582.

Заметки

БАЗИЛ ГРУЯ, *Blaga inedit. Efigii documentare (Неизданные произведения Благи)*, I—II тт. — Нае Антонеску, 284; *Școala Mehedințiului (Школа в уезде Мехединц)*, № 6—7 — И. К. Кицимия, 285; *A magyarországi románok néprajza — tanulmányok (Этнография румын, живущих в Венгрии)* — Тэнасе Филип, 287; ТИТУ МАЙОРЕСКУ, *Scrieri din tinerețe (Ранее творчество)*, 1858—1862. Издание предисловие и примечания СИМИОНА ГИЦЭ. Перевод текстов: АЛ. ИОНЕСКУ, РАДУ СТОИКИЦЭ, ИОН ХЕРДАН, ТУДОР ВИАНУ, И. Е. ТОРОУЦИУ — Валерия Гуцу Ромало, 434; *Dialogue. Revue des études roumaines (Диалог. Журнал исследований по румынской культуре)*, № 7, 1981 — Пауль Корня, 436; ГАВРИЛ ИСТРАТЕ, *Originea limbii române literare (Генезис румынского литературного языка)* — Б. Казаку, 583; ЧЕЗАР ТАБАРЧА, *Poetica proverbului (Поэтика пословицы)* — К. Негряну, 585.

ÎN ATENȚIA COLABORATORILOR

1. Culegerea *Limbă și literatură* publică articole, studii, recenzii și note ale membrilor filialelor și subfilialelor S.S.F. (profesori, învățători, cercetători, studenți), în domeniul limbii, literaturii, folclorului, istoriei învățămîntului limbii și literaturii române și didacticii moderne.

2. Autorii sînt rugați să țină seama la redactarea textelor pe care le înaintează redacției spre publicare de următoarele :

a) contribuțiile, între 3 și 15 pagini, dactilografiate la două rînduri, în două exemplare, vor fi însoțite de *o notă* cuprinzînd : *numele și prenumele autorului, funcția*, eventual *titlul științific, instituția unde lucrează, filiala din care face parte, adresa la care locuiește, nr. de telefon* (de acasă și de la locul de muncă) ;

b) titlul articolului va fi scris cu majuscule și va fi subliniat ; numele, prenumele și locul de muncă (școală, liceu, universitate, institut de cercetare etc.) vor fi plasate sub titlul articolului ;

c) în text se vor indica cuvintele care trebuie culese cu *litere cursive* (prin subliniere) sau culese *spațiat* (prin subliniere cu linie întreruptă) ;

d) referințele la alți autori și la alte lucrări citate în text vor fi date în note de subsol, numerotate de la 1 în continuare, astfel :

— titlurile cărților, articolelor și ale publicațiilor periodice și neperiodice — reviste, culegeri, anuare, buletine etc. — vor fi subliniate pentru a fi culese cu litere cursive ; după autor și titlu se vor preciza : localitatea de apariție, editura, anul și pagina ; la articolele apărute în publicații se menționează anul, numărul de apariție și pagina.

— dăm două exemple de trimitere bibliografică :

Tudor Vianu, *Probleme de stil și artă literară*, București, Editura pentru literatură, 1955, p.

G. Barițiu, *Naționalitatea*, în *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, an. VII (1844), nr. 51, p.

— în cazul că se trimite la altă lucrare a aceluiași autor, numele acestuia se înlocuiește cu *Idem ;* dacă se trimite la aceeași lucrare și la același autor, se folosește *Ibidem.*

e) dacă textul trimis spre publicare se bazează și pe alte lucrări în afara celor citate în notele de subsol, acestea vor fi prezentate la sfîrșitul contribuției ca *Bibliografie*, în ordine alfabetică pentru autori și cronologică pentru lucrări ale aceluiași autor. Bibliografia va fi redactată după normele de mai sus ;

f) în cazul în care autorul folosește prescurtări în text, lista abrevierilor (siglelor) este obligatorie.

3. Autorii contribuțiilor trimise spre publicare vor reține manuscrisul și o copie dactilografiată pentru corectarea în pagină sau pentru refacere în cazul articolelor trimise de redacție în acest scop.

4. Se precizează că textele care nu se încadrează în tematica culegerii *Limbă și literatură*, culegere adresată profesorilor din învățămîntul filologic de toate gradele, și care nu sînt prezentate în conformitate cu normele de mai sus nu vor fi luate în discuția colectivului de redacție și nu se înapoiază autorilor.